6

Revista de literatura
Julio 2026

CENIZA

CENIZA

Revista de literatura | Julio 2026

Ceniza #6
Primera edición: julio del 2026.
© de los textos: sus respectivos autores.
© de la edición: Revista Ceniza.
ceniza.revista@proton.me
www.cenizarevista.sumupstore.com

ISSN: 3045-7858

Todos los textos publicados en esta revista son propiedad de sus respectivos autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización correspondiente.

Diego F. Acebo | Emanuel Aguilera | Luis Alemañ | Concepción Andrada | Alejandro Aurrecoechea Villela | Edgar Barajas García | Jaime Calaforra | Gabriel Castellanos | Francisco Cayuelas Carbonell | Ángelo Chacón Sequeira | Marta Cruz | Jael Escarate Leiva | Isabel Ferrer | Isaac Flores | Agustín Gastán Sesares | Facundo Jaitt | Gonzalo López Martínez | Alberto Martínez Cordone | Sara Martínez | Eloy Márquez | Melián de Órzola | Víctor Muñoz Blanco | Juan Pablo Orejudo González | Andrés Plascencia Madrid | Agustín Raposo | Lucas Ramírez Fernández | Pedro A. Sánchez | Eva Lorena Saura García | Andrés Segura | Juan José Santiago Ramírez | Rubén Téllez | Alba de Tormes | Manuel Toranzo Montero | Óscar Uribe | Pamplinus Vagabunderberg | Ignacio Vocos

Editorial

EDITORIAL

Con este sexto número confirmamos una sensación que nos acompaña desde hace tiempo: Ceniza pertenece menos a quienes la hacemos que a quienes la leen, la escriben y la mantienen viva. Cada convocatoria nos recuerda algo que sigue sorprendiéndonos: la cantidad de voces que existen ahí fuera, escribiendo en silencio, buscando un lugar donde encontrarse con otras.

Este número llega después de un momento especialmente significativo para la revista. No solo por la cantidad de textos recibidos —que ha vuelto a superar nuestras expectativas—, sino también por la acogida que ha tenido nuestra edición en papel. Durante mucho tiempo imaginamos la posibilidad de que Ceniza pudiera sostenerse entre las manos, ocupar una estantería, viajar en una mochila o permanecer abierta sobre una mesa. Hoy esa intuición es ya una realidad compartida.

Quizá haya algo particular en el papel. No porque sea mejor que otros formatos, sino porque impone otro ritmo. Obliga a detenerse. A volver atrás. A convivir durante más tiempo con las palabras. Nos alegra comprobar que muchos lectores han hecho suyo ese espacio de pausa y atención que la lectura propone.

La respuesta de lectores y autores nos anima a seguir explorando posibilidades. No tanto en busca de crecer, sino de profundizar.

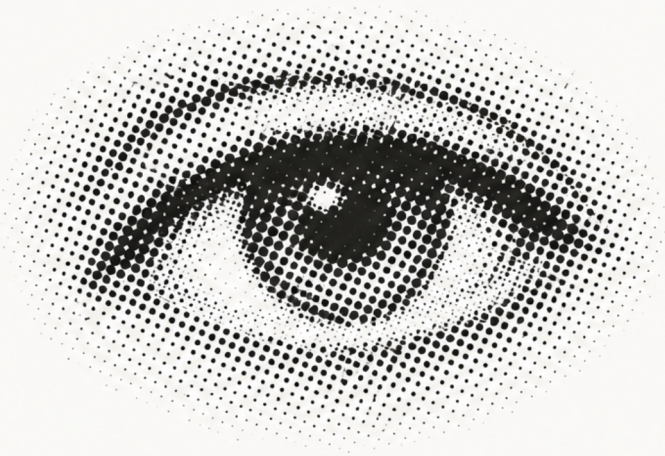
Todo proyecto que permanece acaba formulándose nuevas preguntas: sobre sus límites, sus formas y sus modos de reunir a quienes participan en él. Algunas de esas preguntas nos acompañan desde hace meses. Son todavía poco más que apuntes dispersos, notas al margen, pequeños destellos que aparecen y desaparecen. Intuiciones que tienen que ver con la concentración, con la brevedad y con ciertas formas mínimas capaces de contener mucho más de lo que aparentan.

No sabemos aún adónde conducirán esas ideas. Tampoco tenemos prisa por averiguarlo.

Lo que sí sabemos es que Ceniza sigue siendo aquello que fue desde el principio: un espacio abierto para la literatura, para el riesgo y para la conversación entre sensibilidades distintas. Nada de esto existiría sin quienes envían sus textos, sin quienes leen cada número y sin quienes recomiendan la revista a otros.

Gracias por acompañarnos una vez más.

Seguimos alimentando el fuego.



Crítica visual

Rubén Téllez

Detrás del telón

Es preciso que ese instrumento (el cine) sirva para algo, es vergonzoso jugar con él. Esa vehemencia es auténtica. Cualquiera que sea el «objetivo» que se asigna un cineasta, ese objetivo no puede ser, indefinidamente, añadir efectos-cine al Cine.
Serge Daney

Uno de los fenómenos más fascinantes que se dan dentro del marco de la crítica hegemónica en España es el modo en que se utiliza el lenguaje para vestir una película, en lugar de para desnudarla. Las palabras rodean las obras, cubren sus grietas, maquillan sus discursos o sencillamente inventan unos paralelos para no tener que afrontar la realidad de sus imágenes. Así, los medios llevan años convirtiendo cada estreno de una película de Almodóvar en el acontecimiento del año del cine español: cada nuevo capítulo en su filmografía constituye su obra más «honesta», más «profunda», más

«honda», más «autobiográfica», etc. Los fallos, desequilibrios o elecciones equivocadas —por hipócritas, clasistas, estetizantes o maniqueas— de puesta en escena no son más que signos de una nueva gramática fílmica. Desde *La voz humana*, el cine de Almodóvar está hecho de desajustes controlados, desequilibrios, perfectas imperfecciones —el oxímoron como vergonzante intento de justificar lo injustificable—, dislocaciones e inorgánicos cambios de tono que expresan la «madurez del cineasta». Sus últimas películas no son, por tanto, obras epigonales ni decadentes repeticiones de una misma fórmula, sino los «crepusculares» capítulos finales de su filmografía.

De ahí que *Amarga Navidad* haya sido descrita como el reverso de *Dolor y gloria*: sólo insertando la película dentro de la filmografía del autor y abstrayéndola de su contexto histórico puede justificarse su supuesta maestría. Almodóvar siempre ha sido un cineasta posmoderno. Su cine está enteramente hecho de imágenes pasadas, puesto que, para él, la Historia del cine no es más que un armario lleno de formas vacías que saquear. De *Johnny Guitar* a *Perdición*, sus referentes han sido sistemáticamente vaciados de todo discurso y reactualizados dentro de un marco espacial y temporal abstracto, el único que podía permitir que sus pastiches tuvieran algo de sentido. Sin embargo, sus imágenes no han buscado remitir a otras imágenes —caso de Tarantino—, sino imitar las formas de otras películas prescindiendo de sus contextos y de sus discursos. Almodóvar ha refilmado por el placer de hacerlo escenas del Hollywood clásico sin entender que un plano no sólo es una pieza dentro de un engranaje ideológico mayor, sino también una expresión o una indagación en un tiempo histórico concreto que no puede atomizarse ni eludirse.

Si su cine ha prescindido de la Historia ha sido porque, para llevar a cabo su posmoderno proyecto cinematográfico, Almodóvar tenía que crear un mundo paralelo, estático y atemporal en el que sus anacronismos, referencias y pastiches no desentonasen, y en el que la realidad no fuese sino un conjunto de formas vacías, un amasijo de géneros que mezclar a su antojo. Si el mundo es un collage, no importa que se lo filme como tal. Es por ello por lo que *Amarga Navidad* es una película epigonal: porque la ausencia de ideas de Almodóvar, su negativa a mirar —y filmar— la realidad de su tiempo, le han forzado a convertir sus propias imágenes en clichés intercambiables. Antes era la Historia del cine la que se veía reducida a un conjunto de piezas de puzle a través de cuyo limitado intercambio Almodóvar creaba ritmos y contrastes autosuficientes y, por ello, efímeros en su obstinación en ser meros juguetes antes que herramientas de indagación y conocimiento del mundo. Ahora es su propia filmografía la que deviene un conjunto de piezas de Lego con las que diseñar un nuevo muñeco reversible.

Amarga Navidad está diseñada —la palabra no es casual— como un laberinto de referencias que identificar. Localizaciones, piezas musicales, planos, diálogos y argumentos de sus obras pretéritas encuentran aquí un nuevo espacio en el que situarse, aunque sin el débil empaque del pasado. La imagen como guiño a unos espectadores que deben conformarse con el «placer» de encontrar las referencias dentro de un mundo ficticio copado de signos que no remiten sino a ellos mismos. El pastiche conduce inevitablemente a un cambio de tono constante que Almodóvar es incapaz de controlar: no se trata sólo de que el registro dramático vire de manera violenta de una escena a otra, sino de que los diferentes actores que intervienen dentro de una misma secuencia actúan en registros antagónicos y artificiosos, en ningún caso de

forma voluntaria. El problema no radica ni mucho menos en el cambio de género, en la ruptura con el naturalismo de las interpretaciones o en la contención de la puesta en escena, sino en la involuntariedad de todo ello. No hay un propósito discursivo detrás; lo que hay es un cineasta aplastado por los propios códigos de su relato; un cineasta que es incapaz de controlar unas formas que antes manejaba con mayor o menor facilidad.

Véase el contraste que hay entre la escena musical protagonizada por Gael García Bernal en *La mala educación* y el striptease de Patrick Criado en *Amarga Navidad*. En la primera, la cámara partía del cuerpo del actor y luego procedía a acompañarlo desde la cercanía, convirtiendo su danza en un movimiento diegético; es decir, exteriorizaba la sensualidad del momento para, después, utilizar el primer plano de un hombre sentado entre el público como espejo que reflejaba el deseo de los espectadores. No decía mucho sobre el deseo, pero al menos encontraba una formulación visual precisa que le permitía volverlo palpable, casi físico. En la segunda, la cámara se mueve de manera errática, imprecisa, recortando el cuerpo de Criado sin saber en ningún momento cómo acercarse a él. Almodóvar no consigue controlar el tono de la escena porque es incapaz de decir absolutamente nada sobre lo que en ella sucede: no hay un punto de vista desde el que observe el momento y tampoco un propósito de indagación. La ausencia de un discurso en *Amarga Navidad* imposibilita la existencia de una homogeneidad tonal que le dé sentido a la heterogeneidad de géneros por los que transita. La dislocación entre todos los elementos de la película es una consecuencia tangencial originada por su propia condición de pastiche, no una decisión trabajada conscientemente.

Hay, además, otra dislocación que determina el carácter de la obra: la que se abre entre los períodos históricos en los que sucede cada acontecimiento de la película y la realidad que define dichos períodos históricos, y que en la cinta desaparece por completo. El mundo de Almodóvar siempre se ha caracterizado por su uniformidad temporal y contextual: la política queda eludida del relato, al igual que la economía y los cambios sociales, con el fin de presentar la imagen de un mundo absoluto, esencial, en el que nunca se producen transformaciones significativas. Una de las líneas temporales de la cinta sucede en 2004, la otra en el presente. Sin embargo, el mundo permanece inmutable entre ambos momentos: sólo cambian los diseños de los ordenadores, de los teléfonos y de los informativos televisivos —las imágenes de archivo son meras píldoras nostálgicas para los espectadores que conocieron aquel tiempo pretérito. Entre los veintiún años que median entre una y otra línea argumental no cambia nada: ni lo superficial —diseño de interiores, vestimentas— ni lo profundo —ideologías, lenguajes, formas de pensamiento, problemáticas sociales—. Para Almodóvar, no hay particularidades contextuales concretas porque no hay contexto como tal. Algo que queda demostrado en la escena en la que el personaje de Bárbara Lennie acude a una fiesta buscando ansiolíticos. Las celebridades de moda en la actualidad —los Javis, Amaia Romero— se encuentran entre los invitados de una fiesta que tiene lugar en el 2004. Almodóvar incluso confirma que dichas celebridades están interpretándose a sí mismas cuando pone a Amaia a cantar una canción de Chavela Vargas. El anacronismo expresa una idea clara: no hay diferencia alguna entre el pasado y el presente, porque estos sólo existen en función de su efecto en los protagonistas —los años pasan, el cuerpo envejece: el presente como constante evocación del pasado— y, por tanto, el director puede hacer y deshacer a su

antojo cuanto sucede en el relato. La ficción como fin en sí misma. Los años son meros recursos de guion, herramientas de las que disponer para atar o desatar un enrevesado argumento que se resiste. El cine, en Almodóvar, prevalece por encima de la Historia.

Pero no es sólo eso. Cuando Almodóvar introduce la cuestión de las crisis de ansiedad a través del personaje de Sbaraglia, indica que «antes no eran tan comunes como lo son ahora». No deja de ser curioso que, sin embargo, los personajes que sufren dichas crisis se vean afectados por problemáticas que podrían considerarse atemporales o, mejor dicho, ahistóricas —aunque no lo son, o no en el modo en que las presenta Almodóvar—: la muerte de una madre o de un hijo, un desengaño amoroso o una angustia existencial sin origen preciso. Los ataques de pánico y las crisis de ansiedad no eran «tan comunes antes como ahora», pero en *Amarga Navidad* se viven en ambos momentos de la misma forma: medicamentos, primero, y escritura como forma de exorcización, después. En ningún caso surgen debido a la realidad social, al capitalismo y sus inherentes injusticias. Los problemas de salud mental son, en la película, cuestiones individuales que se resuelven en la más estricta privacidad.

¿Qué tiene que decir entonces Almodóvar sobre ellos? Nada, puesto que su propósito no es reflexionar sobre esos temas que insiste en presentar como eternos y esenciales —el deseo, el desamor, el amor, la muerte, la vejez; y, por encima de todos, *el dolor*—, sino en estetizarlos. La escena en la que los personajes de Bárbara Lennie y Laia Costa escuchan a Chavela Vargas cantar *La llorona* es el ejemplo paradigmático de ello. Un plano medio muestra de manera frontal a las dos mujeres sentadas en el salón. A medida que la canción va sonando, ellas se van emocionando, cada

una por motivos diferentes. Sin embargo, no es el origen de la emoción lo que le interesa al cineasta, sino su conversión en un espectáculo estético. En el lado derecho del plano, Costa, vestida con un jersey verde que comparte color y tonalidad con el sofá y con una de las paredes del salón. En el lado izquierdo, Lennie, vestida con un jersey rojo. Detrás, muebles y flores rojas que le añaden equilibrio cromático a la composición. La función del color es puramente esteticista: convertir el mundo en una imagen «agradable» y «sensual». De ahí que la ropa, la decoración de interiores o el propio lenguaje de los personajes no varíe ni a lo largo de la filmografía de Almodóvar ni dentro de la propia película.

De lo que se trata es, por tanto, de sublimar aquello que los espectadores ven y escuchan, puesto que, ante la certeza del dolor como única constante en la vida, lo mejor que se le ocurre a Almodóvar es convertirlo en un espectáculo de colores brillantes y violines melodramáticos. «La humanidad, que hace siglos, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden», escribía Walter Benjamin sobre aquella estetización de la política promulgada por el fascismo, que desembocaba inevitablemente en una estetización de la guerra y la muerte. Algo parecido se podría decir de la película de Almodóvar, aunque el problema aquí se ciña a la estetización de la pérdida de un hijo y de la cotidianeidad que sucede a dicha tragedia. Almodóvar no está interesado en indagar en lo que supone la muerte de un niño; sencillamente quiere convertir ese suceso traumático en una experiencia gozosa, atractiva, que excite al espectador por la sensualidad de su

envoltorio. Son innumerables las escenas en las que los protagonistas de *Amarga Navidad* se lamentan por sus pérdidas y sus angustias, pero el cineasta nunca llega a profundizar en lo que hay detrás y alrededor de ellas, en cómo se afronta el fallecimiento de un familiar en un contexto concreto. Presenta el llanto de los personajes como única certeza, porque sólo así puede justificar su estetización; sólo asumiendo que no se puede entender, escrutar e indagar en el dolor puede utilizar el primer plano de un niño como el catalizador emocional que determinará un intento de suicidio.

Pero hay más. Esa estetización del dolor tampoco es inocente, puesto que la concepción de la belleza que tiene el director y, por tanto, los elementos que utiliza para construirla —porque la artificiosidad es otra de las constantes de la obra—, atienden a una visión estética concreta que Almodóvar intenta hacer pasar por universal, una concepción burguesa que, en el mundo paralelo del cineasta, es la expresión de una supuesta (e inexistente: la verdad, cabe recordarlo, está en lo concreto) universalidad que define lo cotidiano. Sus personajes viven en amplios espacios amueblados con piezas de diseño, lucen vistosas prendas de marcas de lujo, tienen trabajos burgueses —el bombero interpretado por Criado es una excepción tratada como fetiche— y pueden dejarlo todo de la noche a la mañana para irse a una villa de lujo en Lanzarote a superar su duelo. La iluminación plana y frontal de Pau Esteve Birba resalta los tonos vibrantes del vestuario, de las piezas de atrezo, de los decorados y de las localizaciones por las que se mueven los personajes: la luz es una mera herramienta a través de la cual intensificar un deseo artificioso, un elemento técnico controlable y controlado, subordinado a los caprichos estéticos de los protagonistas y del director. El color brillante, la forma de los objetos, la posición que los personajes ocupan en el

plano, todo tiene un único propósito: hacer que los espectadores deseen esos lujos. De hecho, el modo en que Almodóvar utiliza el color está íntimamente ligado al uso que hace de él la publicidad: ambos buscan resaltar sus cualidades primarias para generar un efecto de atracción subliminal.

El dolor —cualquier tipo de dolor— es entonces un pretexto con el que justificar la estetización de la vida opulenta y la conversión del cine en una mera campaña publicitaria —véase el plano de Lennie en una tumbona junto a la piscina—: la imagen como complemento visual para un catálogo de viajes, de moda o de decoración de interiores. Por eso antes decíamos que aquellos temas supuestamente ahistóricos y esenciales de los que habla Almodóvar no lo son tanto. No afronta la muerte de un hijo de la misma forma una mujer de clase trabajadora que una burguesa. Sin embargo, el director intenta convencer a los espectadores de que irse a una villa de lujo en Lanzarote es la reacción «común» ante la muerte de un familiar. El fenómeno ya estaba presente en *La habitación de al lado* (película en la que se ponía en escena una eutanasia para millonarios obviando que, en Estados Unidos, país en el que sucede la cinta, es ilegal la propia eutanasia. Es decir, Almodóvar omitía cualquier referencia a la injusticia que supone no poder decidir cuándo y cómo morir y prefería «universalizar» lo que no es sino un privilegio de los de arriba), pero ahora el cineasta ha conseguido llevarlo al siguiente nivel de impudicia.

En *Amarga Navidad* hay, además, una escena que condensa a la perfección la estrategia que Almodóvar utiliza para hacer pasar el mundo burgués de sus personajes por el Mundo, en general y en abstracto —el mundo obrero sencillamente no existe en su obra. El personaje de Lennie está en la villa de lujo que ha alquilado en

Lanzarote junto con su amiga y el hijo de esta. Situada dentro de la casa, la directora escribe el guion de su próxima película mientras su amiga saca a su hijo de la piscina. La secuencia está resuelta en tres planos. En el primero, Almodóvar muestra al personaje de Lennie mirando el exterior de la casa. En el segundo, la amiga y el niño están junto a la piscina, bañados por el sol. En el tercero, la directora escribe. La idea queda clara: el personaje escribe sobre lo que ve, sobre aquello que entra dentro de su limitado campo de visión. El problema llega cuando, a los pocos minutos, su amiga le pregunta por el argumento del guion, y ella responde que «habla de todo». Su todo se convierte en Todo; es decir, su particularidad burguesa pasa a ser la «universalidad humana» (expresión que utiliza como herramienta de dominación simbólica con la que eliminar la realidad de la clase trabajadora). Su imaginario se vuelve mundo, que diría Daney.

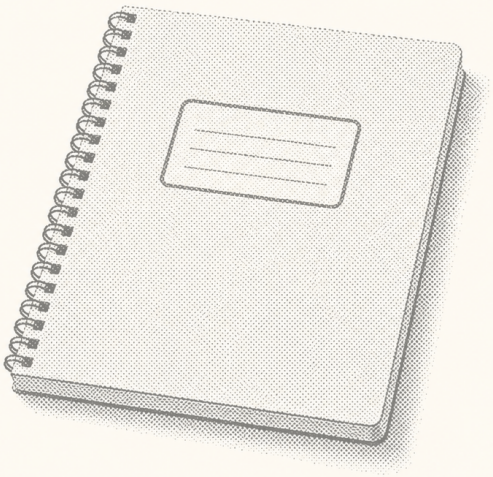
Amarga Navidad es la más viva expresión de ese cine de los buenos sentimientos y de la sensualidad promulgado desde hace décadas por críticos como Susan Sontag; un cine de formas vacías que acompaña a los espectadores y los tranquiliza, que les ofrece un relato sin dobleces en el que nunca se pone en cuestión el estado de la realidad. El cine es, en la película, un mero ejercicio de exorcismo de los demonios personales, la formulación de un estado de conciencia; no su cuestionamiento. Sin embargo, el arte considerado «como un proceso general del desarrollo interior» es, según Raymond Williams, una visión surgida del Romanticismo. Por tanto, cuando Almodóvar utiliza el cine como un medio a partir del que redimir sus traumas, lo que está haciendo es presentar una forma particular de entender el arte —que pertenece a un periodo histórico y a una clase social determinada— como la única posible, la única existente. Ese romanticismo, mezclado con

el habitual andamiaje posmoderno de su filmografía, da lugar a la idea que articula el tercio final de la cinta: la ficción como fin en sí mismo, como burbuja aislada del mundo en la que el creador hace y deshace a su antojo.

Aunque, más que una idea, lo que Almodóvar presenta es una falacia discursiva, puesto que es un hecho sobradamente demostrado que —en palabras de Rafael Chirbes— «el contexto forma parte de la malla del libro (de una película, en este caso)» y, por tanto, no puede entenderse si se lo abstrae de él, puesto que el arte debe funcionar como «ineludible sismógrafo (...) de su tiempo», algo que no sucede en el cine de Almodóvar. Y no sucede porque el director está más interesado en crear mitos para el capitalismo —esas imágenes de catálogo antes mencionadas— que en desnudarlos. Su estetización de la vida burguesa es la traslación de la estetización de la política al campo de lo cotidiano. Si la segunda envuelve en una retórica épica la guerra y la muerte, la primera hace lo propio con los lujos y privilegios de la burguesía. Así, las imágenes de Almodóvar se construyen sobre una superficialidad cuyo totalizante propósito no es otro que cubrir un espacio para esconder lo que se encuentra detrás. Fue Deleuze quien, en una carta escrita a Daney con motivo de la publicación de su *Cine-Diario*, decía que «usted mismo subraya que «las grandes puestas en escena, las propagandas de Estado transformadas en cuadros vivientes, las primeras manipulaciones humanas» consumaron el sueño cinematográfico, en condiciones en las que el horror lo penetraba todo, donde «detrás» de la imagen sólo había campos de concentración y los cuerpos ya no tenían otro encadenamiento que los suplicios (...) La Enciclopedia del mundo, el embellecimiento de la naturaleza, la política como «arte» (según la expresión de Benjamin) habían devenido puro horror».

En Almodóvar, el embellecimiento de la cotidianeidad burguesa —según su concepción de «belleza»— y la conversión de la vida en una ficción maleable funcionan como el grueso telón que impide ver lo que hay detrás de la pantalla. Y detrás de la pantalla están los genocidios, las guerras, las invasiones, la muerte y la destrucción de un capitalismo al que Almodóvar normaliza vistiéndolo con sus imágenes de diseño.

23 de marzo de 2026



Ensayo

Agustín Gastán Sesares

La labor docente te hace el hoyo

48

La película dirigida por Galder Gaztelu Urrutia del 2019 ya parece un lejano recuerdo en estos tiempos de inmediateses (la s es intencional)[1]. Pero al estar parado un viernes a la tarde en una fila eterna e innecesaria y posteriormente en la mañana del lunes luchar cuasi como buitres por un ordenamiento que parecía *obvio* (como plantea Trimagasi), ya que todos los allí presentes éramos docentes que alguna vez en la vida habíamos sido parte de una elección, o autoridad de esta. La película me vino a la mente. Y miren que no soy mucho del cine, pero esta cuajaba perfectamente en la mohosa existencia de la labor docente.

Para el que no sea parte de este mundo, le parecerá extraño que la obtención de una posibilidad laboral en el ámbito docente dependa de varios factores. Podría hacerle un esquema, pero prefiero tener pensamiento propio.[2] Discúlpenme.

[1] Método de aclaración para todo aquel que no sea capaz de entender el sarcasmo. Aunque parezca una obviedad. El sentido del humor es casi nulo en algunos de los lectores que llegarán a estas páginas.

[2] Entiéndase esto como sarcasmo. Sus esquemas son muy buenos. Son referencias imprescindibles en la formación de todo el alumnado. Y principalmente bien vistos por sus superiores. Continúe.

En primer lugar: debe guardar todo papel que encuentre. Título, maestrías, cursos, cursos de los cursos, y los cursos que imparte las instituciones que crean los cursos para dar cursos. Ojo, que quede claro que lo que interesa es la confirmación papelística [3]. De saberes, más o menos. Segundo: presentarlo folio por folio, y no olvide repetir lo foliado en la web. ¿Cómo? Lo escanea y lo envía. Sí, los mismos que va a llevar en papel. Sé que no tiene sentido. Lo aclaro para usted lector, porque sé que el docente ya lo tiene internalizado. Tercero: hacer fila. Eso siempre. Cuarto: faltar a su trabajo para obtener el mismo trabajo. Y antes que me olvide, ser amigo de alguien. Si tiene un nivel jerárquico más alto que el suyo, mejor.

Hecha la aclaración. Al observar cómo mis colegas deambulaban entre la desidia y la violencia, observé en nosotros una especie de reafirmación de un existir antropofágico. Como si un enjambre de hambrientos eruditos (muy pocos) sobrevolaran un montón de caca. Chocándose, golpeándose, pisándose las cabezas unos a otros. Y fue allí donde la cara de Goreng apareció. Solo. Con su libro. No sé si sabían que Goreng es una especie de arroz frito indio. En fin, comida.

La lógica del film no es muy complicada, pero si explica una compleja simplicidad que ocurre diariamente en el diario vivir del quehacer docente. Al despertar Goreng está ubicado en una celda con el número 48. Al transcurrir los minutos se nos explica la lógica de dicha institución. Esta posee una arquitectura particular, donde aquellos que moran allí, comparten una habitación que tiene un número que determina el piso en que se encuentran. Dicha habitación tiene un agujero en el medio donde un

[3] Esta es una licencia poética. Todavía que me obligan a tomar la licencia cuando ellos quieren, permítanme esta.

dispositivo baja entregándole la comida que podrán comer. La comida no puede ser guardada, se debe comer todo lo que se pueda en el tiempo que la cúpula repleta de manjares baje. Lógica que se repite todos los días. El motivo de porque los moradores están en sus habitaciones no se desarrolla mucho, y tampoco importa en esta escueta verborragia. Lo que sí interesa, es el motivo de su estadía. Esta puede ser voluntaria u obligada. Interesante analogía con la elección del oficio docente. En el caso de Goreng, dicho voluntarismo responde a la necesidad de una promesa de ascensión moral y social. La promesa de un título homologado que le daría un «no sé qué» equivalente al sufrimiento que tendría que vivir allí. Padecimiento que se hace latente al realizar una simple, pero relevante pregunta: - *¿Qué vamos a comer? -*[4] A lo que Trimagasi responde con una naturalidad que duele: *-Lo que les sobre a los de arriba-.*

Esta lógica le parece descabellada a Goreng que reacciona incrédulo. Intentando hablar con sus vecinos de abajo. Acción que nuevamente Trimagasi responde de forma fulminante:

Trimagasi: No llame a los de abajo

Goreng: ¿Por qué?

Trimagasi: Porque están abajo. Los de arriba no le contestarán

Goreng: ¿Por qué?

Trimagasi: Porque están arriba.

[4] Todas las transcripciones son fieles al film estrenado en el año 2019 en la plataforma Netflix.

Esta lógica planteada en la película campea a sus anchas en cualquier elección de horas de los diferentes subsistemas. No solo la idea de «comer» aquellas horas que quedan. Sino también la inesperada incomunicación (por momentos) que se genera entre los colegas al seleccionar las instituciones en las que se va a trabajar[5]. El silencio es tan sugerente, que la palabra «obvio», suena más obvia que en los labios de Trimagasi. Y si hablamos de este personaje, él tiene una particular forma de tratar a la comida. Al llegar por primera vez la plataforma, Trimagasi ubica su almohada en el piso y se arrodilla ante los «manjares» ya manoseados, defecados y salivados por los residentes de más arriba. Luego de terminar de comer, escupe y pisotea la comida que le llegará a los vecinos de abajo. Hermoso acto[6] que resume la irresponsable metodología por parte de los colegas de seleccionar las horas a trabajar. Dejando a su paso un manjar desorganizado capaz de obligar a los de abajo a transitar todo un departamento en busca de su propia comida.[7]

Goreng y Trimagasi hacen del padecimiento rutina, y como el más veterano había dicho. El joven idealista que solo había llevado un libro como compañía, se rinde ante el hambre y se introduce en la lógica del «manjar». La caída de un cuerpo por el agujero de la plataforma y el golpe seco contra el hormigón armado hace surgir una pregunta en Goreng. Muchas veces a mí también me ha surgido esta al mirarnos formados como ganado para poder obtener un trabajo.

---

[5] Sabemos que las generalidades nunca son buenas. No todos los docentes transitan con regocijo dicha lógica. Pero si hablamos de porcentajes, no me animo a hacer la estadística para seguir confiando en un futuro mejor.

[6] Entiéndanse la ironía. Sigo insistiendo en esto, porque hay algunos que no la captan… a la ironía.

[7] Fíjese el juego culinario. Me dio hambre.

171

Al despertarse en el piso 171 luego de pasado el mes. Goreng está atado a la cama, mientras Trimagasi lo observa con el objeto que lo acompaña en su estadía. Diferencia sumamente relevante para enfatizar la decisión de inmiscuirse en la labor docente. Recuerden que Goreng había llevado el Quijote como objeto acompañante. En el caso de Trimagasi, este era un cuchillo. Aquí me surgió una pregunta. ¿Cuál sería la mejor decisión en un docente? ¿El libro o el cuchillo? Obviamente, el rol de todo docente que se enorgullezca de cumplir con tal relevante tarea de educar a las futuras generaciones, es formar en conocimientos… y competencias[8]. Por ende, cualquier erudito pensaría que el libro es la mejor decisión. Pero limitar el rol docente a ese escueto y profundo agujero como lo es el conocimiento, es entender poco de docencia. En los hechos, el docente pasa más tiempo peleando que enseñando, dígase con sus pares, con sus impares, con sus neutros y todas esas cuestiones metafóricas que dicen las ciencias duras.[9] ¿No sería mejor el cuchillo? Ojo, no hablo de violencia, sino de filo.

Trimagasi informa a Goreng que lo comerá, es entendible porque están en un piso muy abajo y la comida no llega (imagínense, tal vez tenga hijos y tenga que pagarle la educación privada o el liceo le queda muy lejos, o no conoce a sus superiores, o no sé, todas esas cosas).[10] Pero Goreng no debe morir, la

[8] Sarcasmo modo on.

[9] Esto sería una especie de chiste matemático. Siempre defiendo la inclusión. Más, si es forzada.

[10] Permítanme divagar.

putrefacción es tan sincera que nos llega a todos, y una carne podrida a nadie le sirve[11]. Por eso como dice Trimagasi «…*le otorga la posibilidad de vivir*», siempre y cuando coopere[12]. No solo eso, sino que lo animaliza, comenzando a decirle «mi caracol», el propio personaje lo aclara, se siente mejor al verlo de esa forma. ¿No seremos todos caracoles?

Es en este piso es donde Trimagasi realiza «la pregunta» que funciona de arquitectura de cualquier elección docente[13]: *¿Comer o ser comido?*[14]. Trimagasi lo tenía claro. Goreng posteriormente también. Es interesante que el primero muera a manos del segundo con el objeto que aquel había traído para mantenerse vivo. ¿El cuchillo no será una no tan rebuscada metáfora que representa que somos el cuchillo de nosotros mismos? ¿Que los docentes que culpan a «los de arriba»[15] y reafirman la desigualdad entre colegas se pisan constantemente la sabana, pero con gusto? Yo qué sé… lo que sé, es que Goreng mata a Trimagasi e intenta no comerlo. Pero el hambre puede más que el Quijote, y aunque no se vea, sabemos que Trimagasi fue su caracol. ¿No será culpa del sistema?

33

Luego de la muerte y posterior alimentación por parte de Goreng del cuerpo de Trimagasi. El primero despierta en el piso 33. Al parecer el infierno ha pasado.[16] Una nueva compañera de piso se

[11] Y un docente «quemado» tampoco.
[12] Hermoso verbo que también podría resumir la labor docente.
[13] Dígase también métodos para la obtención de un puntaje x, que ubique al colega en un mejor lugar en la lista.
[14] ¿Qué elegiría usted?
[15] Que va a hacer, el sistema es así. Frase sumamente escuchada.
[16] Parecido a cuando uno sube en la lista de interinos y/o efectivos. (No pregunte

encuentra con él. Imoguiri, no es un personaje nuevo en el film, es aquella que le realiza la entrevista a Goreng antes de entrar en el Hoyo. Lo interesante de este personaje es el vínculo que esta tiene con la «administración» y un concepto que a Goreng (ya convertido en Trimagasi) le parece absurdo. Imoguiri confía en que el sistema funciona, y es mediante la repartición de los manjares de igual manera, que ella observa una posible solución al problema de la escasez. ¿Es posible eso en nuestro sistema actual de educación? ¿Será que el racional manejo de la ración es la respuesta a nuestra insatisfacción? ¿Es posible la solidaridad espontánea?

Al llegar los manjares al piso 33, Imoguiri intenta hablar con los vecinos de arriba y abajo, explicándole lo antes dicho. Poca importancia le dan. Las rodillas en la almohada de Goreng comiendo como un animal, reafirma esta falta de escucha por todos los que rodean a esta inocente burócrata. La insistencia de esta, colma la paciencia de Goreng que les informa a los vecinos de abajo que, si no hacen lo que Imoguiri les pide, le defecará toda la comida. Confirmando que la solidaridad poco tiene de espontánea y es mediante la violencia que puede existir en este tipo de ámbitos.[17] La «inocente burócrata» no tiene un pasaje tan largo en el film, pero si relevante, es aquella que le acerca a Goreng la posibilidad del cambio ya presente en él, pero destruida por Trimagasi y las experiencias dentro del Hoyo. No será posible que una «inocente» y pequeña idea permita cambiar nuestra lógica. ¿O seré un inocente burócrata?

---

el cómo porque allí todo se pone putrefacto. Y acuérdese, los cuerpos siempre son mejores vivos para ser comidos)

[17] Y no estoy hablando del hoyo.

202

Al despertarse en el piso 202 Imoguiri está colgada de la pared. Sabedora de su derrota, se quita la vida, no solo confirmando que la violencia[18] puede más que la solidaridad, sino también entregando su cuerpo a Goreng. Sabedor de esto, sufre y se aguanta lo necesario. El acto de comerse su objeto preciado (el Quijote) antes de comerse la carne de Imoguiri, me hizo recordar las interminables elecciones de horas, silencios e injusticias, que seguramente ustedes (y yo) han presenciado. Masticando una y otra vez las palabras para posteriormente poder comer la carne. Ojo, esta escueta verborragia no es para culpar a nadie. Lo que pasa que a veces uno se cansa de masticar las hojas.

6

Luego del onírico padecimiento del piso 202, Goreng sobrevive. Al despertarse, el número 6 aparece en medio de la pantalla. Luego Baharat su nuevo compañero, que, al verse por primera vez en uno de los pisos más altos, utiliza su objeto (una soga) para intentar escapar por arriba. Los del piso 5 se muestran accesibles ante el pedido de ayuda de Baharat. La posibilidad de escapar aparece por primera vez en el film. Baharat sube con los ojos repletos de esperanza, Goreng observa sorprendido, luego el «mojón» pega en medio de la cara del soñador, que escupe asqueado los posibles restos de la materia fecal de los de arriba. Las risas inundan de olor todo el piso 6, Goreng confirma lo que ya había confirmado. Aunque la idea que Imoguiri había introducido sin que este se dé

[18] Aclaro que no hablo de pegar ni quemar nada. Es violencia simbólica la mayoría de las veces la que se ejerce. Disculpe lector despierto, lo que pasa que hay mucho dormido.

cuenta seguía ahí. Será por esto, o por el deseo inherente del soñador de cambiar las cosas, que Goreng convence a Baharat de aplicar la «solidaridad espontánea» a base de golpes con el objetivo de demostrarle a la administración que en el Hoyo es posible organizarse.

Las reacciones son varias, algunos aceptan las palabras de los defensores del manjar, toman su ración y permiten que ellos continúen el viaje. Pero otros (la mayoría) chocan contra Goreng y Baharat, que mediante la violencia los convencen de comer lo que les corresponde.

El encuentro con el Sabio (Sr. Brambang) en uno de los pisos, complejiza su lucha. Ya el objetivo no es solo dejar en claro que la solidaridad es posible, sino afirmar la negación del propio sistema, o como se dice vulgarmente «no seguirle el juego». Y es en la Panacota que encuentran dicho símbolo. Es por esto que la defenderán hasta las últimas consecuencias.

La muerte de Goreng[19] es confusa. La película mientras se acerca al final, se encripta cada vez más. El mundo onírico se mezcla con lo real. Y la Panacota se vuelve hija, y la hija, idea. Y es ahí donde el film adquiere un sentido total. Goreng es la idea de la posibilidad. Pero no la conclusión, sino todo lo anterior. El Sabio lo resume muy bien al decir: *«El Hoyo no tiene mecánica, el Hoyo es el Hoyo»*. Comparto esto. Por eso culpar al Hoyo poco sentido tendría. No sería mejor centrarnos en la idea de la posibilidad de no seguir el juego. Tal vez así todos podríamos comer mirándonos a los ojos.

[19] ¿Es posible que el soñador no muera?

Victor Muñoz Blanco

Políticas del Endecasílabo

«La función del arte hoy es introducir caos en el orden»
ADORNO

Cuando, a finales de 2024, apareció el artículo de Francisco J. Tapiador «La mecánica del endecasílabo»[1], que da pie a las siguientes —muy demoradas— reflexiones métricas, me encontraba explicando «El arte como artificio» en la universidad. Quiso el azar, de hecho, que lo leyese en el bus de camino una de estas clases, de modo que la exasperada lectura de Shklovski —era mi tercer año consecutivo glosándolo junto a los estudiantes— condicionó inevitablemente mis predisposiciones hacia el texto de Tapiador. Lo que allí encontré, en cualquier caso, fue una actitud hacia lo métrico muy extendida en las preceptivas habituales; aquella misma, como se verá, que Shklovski buscaba desarticular en su célebre si poco comprendido ensayo.

[1] En *Jotdown*: https://www.jotdown.es/2024/10/la-mecanica-del-endecasilabo/ [Consultado el 08/03/2026].

Comencemos, pues, por una paráfrasis muy somera del punto de partida de Shklovski: «El arte como artificio» es, *in nuce*, un ataque a la tradición crítica del simbolismo ruso. Concretamente, el teórico formalista observa con suspicacia la pretensión de sus antecesores de explicar lo literario mediante la «ley de economía»; o sea, ateniéndose a una fórmula que haría del enunciado literario una modalidad de comunicación más «genérica» y «sencilla» que otros ámbitos del razonamiento y la expresión lingüística. Como explica Shklovski, siguiendo atentamente el hilo de los argumentos rivales, los simbolistas habrían explicado el efecto estético en términos de *ligereza relativa* y *economía*[2]. Dos coordenadas que se pueden rastrear, en última instancia, hasta aquella Retórica que puso un mayor grado de placer —el «*delectare*»— como única diferencia entre el discurso filosófico y el literario. Tapiador reproduce en sus explicaciones métricas, inadvertidamente, este planteamiento retórico desde sus primeras líneas. El endecasílabo sería, antes que nada, un verso *natural* y *normal* para la pronunciación castellana:

> En España, el verso de once sílabas se empezó a cultivar en serio en el Renacimiento. En los siglos que han transcurrido, esta medida ha hecho fortuna y hoy se acepta que es el que *mejor se adapta a la forma de hablar* en castellano, el que *corresponde de manera natural* con grupo fónico mayor; ese segmento de un discurso considerado como límite en una pronunciación normal y no forzada.

Si encontramos en este primer párrafo de Tapiador la fórmula de la ligereza que Shklovski criticaba, entendida aquí como ausencia de esfuerzo en la emisión de cierto grupo fónico, un

[2] «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (México: Siglo XXI Editores), 1970, p. 55 y ss.

poco más adelante vemos el principio de «economía» aplicado al verso-pensamiento endecasilábico: «Si identificamos una respiración con una idea, y de ahí a un verso con una idea, tendremos que el endecasílabo es la manera ideal para transmitir algo de cierta extensión de una manera natural» (*íd.*).

Que la cadena silogística arriba citada pueda suponer, para más de uno, demasiadas identificaciones seguidas es algo que no preocupa al articulista, decididamente divulgativo. Nos encontramos, en el fondo, ante una antiquísima línea de pensamiento métrico que, a través de variaciones más o menos esotéricas, ha tratado de explicar la medida del verso supeditándolo a otros órdenes: quienes hoy dicen que once sílabas cuentan la medida natural de nuestra respiración no están mistificando menos que quienes consideraron el endecasílabo —o, al caso, cualquier metro— expresión fragmentaria del *pneuma* cósmico. El positivismo físico y lingüístico sustituye a la mística panteísta, pero en ambos casos se olvida por igual el hallazgo básico de Shklovski: que el arte literario —y el verso supone la expresión más evidente de esto— es ante todo un *artificio*; una forma de *dificultar* o retrasar nuestras representaciones por interposición de una serie de procedimientos que vuelven el material lingüístico extraño. Quienes tratan de explicar el verso desde otras esferas —no importa «Dios», el «espíritu» o el «sistema fonador»— olvidan lo único importante en métrica: para la experiencia estética, el buen verso no se valora en virtud de ninguna adecuación, sino, muy al contrario, por la descarga afectiva que un trozo de lengua extrañamente organizado pueda producir en quien lo lee. Como resume con sensatez Jonathan Culler: «lo crucial no es que el ritmo poético se derive de los ritmos corporales, sino la

dimensión corporal, experiencial del ritmo en sí mismo —nuestra participación somática en dicho ritmo»[3].

Según Tapiador, que se atiene al viejo dogma del «verso castellano más largo que comprende un solo golpe de voz», el endecasílabo se adecuaría a una cosa llamada «pronunciación normal». No se nos dice, claro, si esa pronunciación normal es la de Pontevedra, la Gomera o Guayaquil; tampoco si puede haber algún prejuicio de otra clase en juego. En cualquier caso, nos encontramos ante un salto lógico injustificado: es cierto que el endecasílabo se trata del verso más largo (o sea, el más largo sin desarrollar cesuras) de nuestra métrica[4]; ahora bien, esto no autoriza a dirimir que once sílabas se correspondan con ninguna medida «natural» ni con la articulación típica. Pongamos como muestra un experimento práctico: si se le pide a alguien sin conocimientos métricos —a un estudiante universitario de literatura, por ejemplo— que lea un soneto de Garcilaso, hará falta poco menos que un milagro para que ejecute catorce endecasílabos seguidos. La «pronunciación normal» del lego en métrica tropieza con numerosas corrupciones en forma de decasílabos, dodecasílabos y demás. Nadie que no esté familiarizado con la lectura poética pronuncia once sílabas en «Hermosas ninfas que en el río metidas» o en «a poder mío y a mi consentimiento». Lo único natural aquí es leer «río» y «mío»

[3] *Theory of the Lyric* (Massachusetts: Harvard University Press), 2015, p. 171.

[4] Esto es, en cualquier caso, una verdad a medias. Por una parte, solo ciertas ejecuciones de 11 sílabas se leen de un solo golpe de voz: aquellas que, *strictu sensu*, convenimos en llamar endecasílabo y que dependen de la acentuación tanto como del número de sílabas. Por otra parte, aunque menores a la cesura tradicional, los endecasílabos también generan pausas internas, ya sea después de la séptima sílaba, después de la cuarta o en cada uno de los tres dáctilos que conforman una «gaita galaica».

como palabras bisílabas, de donde se extrae a las claras que la pronunciación literaria impone una tensión *artificiosa* sobre la lengua estándar, tal y como quería Shklovski, y al contrario de los postulantes de la naturalidad.

Ya que estamos con ejemplos de andar por casa —después entraremos en análisis métricos más ceñidos—, y recordando la antedicha cita de Culler, me permitiré hacer referencia a un aspecto de mi propia experiencia corporal del verso. Como casi todo el mundo hoy —*ibi erit fletus et stridor dentium*, ya se sabe— disfruto de cierto bruxismo. El efecto en mi mandíbula de leer pasajes altamente formalizados es una perceptible fatiga y aumento de tensión. Esto, además, obedece a una clara graduación: unos tercetos encadenados causan más cansancio y tirantez que un pasaje similar en endecasílabos blancos; y este, a su vez, menos que una dúctil silva impar. Hay un pasaje de Fray Luis que siempre he relacionado con esta experiencia física del verso:

> assí en los prophetas quasi todos, assí los que los que fueron movidos verdaderamente por Dios como los que, incitados por otras causas sobrehumanas, hablaron, el mismo Spíritu […] les ordenava y componía y como metrificava en la boca las palabras con número y consonancia devida, para que hablasen por más subida manera[5].

Evoca esta descripción del lenguaje poético una imagen de violencia poco camuflada: el discurso poético viene de fuera y se nos «metrifica» (casi *petrifica*) en la boca porque el verso obedece a unos arbitrios distintos de los que rigen la libre organización de la lengua —ahora sí: ligera, económica— durante la enunciación no-literaria.

[5] *De los nombres de Cristo* (Madrid: Cátedra), 1982, p. 254.

Pongamos fin a esta somera crítica de los preceptos de «ligereza» y «economía» del verso con un apunte relativo a la métrica inglesa. En esta lengua, por lo general monosilábica, es un hecho experimentalmente probado que el sistema tiende a la alternancia de sílabas acentuadas y átonas. El famoso «yambo», pues, que caracteriza lo mismo las formas populares como las cultas de su versificación, resulta un elemento más irrefutable que la supuesta tendencia de nuestra lengua al endecasílabo —la cual, en el fondo, no se puede creer nadie con oído—. Si el buen verso se mide, como quieren los partidarios de la «ligereza» y la «naturalidad», por su adecuación a la norma hablada, tendremos que concluir que el pentámetro yámbico de los primeros traductores de Séneca, regular hasta el aburrimiento, es mejor que el de los practicantes isabelinos del «blank verse». Lo cierto, sin embargo, es que la excelencia métrica surge justo ahí donde se subvierte la naturalidad de la lengua. En el verso de Marlowe, por ejemplo, cuando lo monólogos empezaron a trufarse con rimbombantes nombres propios que eludían la acentuación natural inglesa[6]. Después vienen Shakespeare, Donne, Milton, Browning…: los mejores versificadores ingleses —ahora hablaremos de los nuestros— son sistemáticos violentadores de su medio; hablan lenguas «metrificadas» cuya ejecución se impone en apócopes, hiatos y desplazamientos acentuales a contrapelo de cualquier pronunciación normal. La lógica de estos artificios fue explicada por Shklovski al final de su ensayo, cuando se aplica directamente a tratar la cuestión métrica: un ritmo regular, como el de una canción de trabajo, nos entumece, su fin es precisamente no ser notado; por el contrario, un ritmo irregular, plagado de obstáculos —de acuerdo con la *dificultad*

[6] Me remito, claro, a los análisis de T. S. Eliot: «Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe» en *The Sacred Wood* (Londres: Methuen & Co.), 1960, p. 86 y ss.

intrínseca a todo acto literario— nos obliga a mantener una desacostumbrada atención ante el texto y lo que representa. Una importancia de la figuración muy poco formalista y que se les escapó a los censores soviéticos de «El arte como artificio»[7].

De vuelta al artículo de Tapiador, una actitud como la de «La mecánica del endecasílabo» podría parecer inocua si no percibiéramos, detrás de ella, el peso de una ideología; de un reparto normativo de lo que le es o no le es lícito hacer a la literatura en general. Reparto que, ante todo, confina la dificultad y el extrañamiento al terreno de lo prohibido o cuanto menos excepcional. Se trata, en fin, de que las normas supuestamente neutras —e incluso «científicas»— de la preceptiva sean partidarias de una determinada política. Siempre conservadora, por supuesto, acorde a la lógica de lo que Fargo Tbakhi describía no hace mucho como la «máquina contrarrevolucionaria de la técnica» (*craft*):

> Uso el término *técnica* (*craft*) para describir el entramado de influencias esterilizantes ejercidas sobre la escritura: la influencia del neoliberalismo, de las instituciones cómplices y de las prioridades lingüísticas del estado y del imperio […]. La *técnica* que se enseña en las instituciones occidentales, adoptada y reproducida por las editoriales, instituciones literarias y organismos responsables de los premios es un conjunto de ideas reguladoras que restringen aquellos discursos que podrían ser realmente peligrosos para la constelación de valores económicos y sociales que, mientras esto se

[7] No así a Valente, quien en las notas al pie añadidas en los 90 al ensayo «Conocimiento y comunicación» se remitía a la autoridad de Shklovski para defender la dimensión cognoscitiva del poema: *Las palabras de la Tribu* (Barcelona: Tusquets), 1994, p. 25.

> escribe, facilitan el genocidio en Palestina y otros puntos del mundo[8].

La, digamos, *partage du sensible* de «La mecánica del endecasílabo» sale a la luz cuando el artículo reproduce los treinta modelos «más habituales» del verso. De estos, sin embargo, «solo los veintitrés primeros son *kosher*», y otros tres acaban proscritos por «horrendos», «faltos de gracia» y porque «suenan a prosa» (Tapiador) —el problema real, claro, es que quien hace tal tabla no cree que la poesía pueda ser horrenda, falta de gracia o prosaica—. Se salvan de la inquisición veinte endecasílabos; un simulacro de diversidad que se reduce, en el fondo, a meras variaciones de las dos formas legítimas del verso, que son las yámbicas:

1) el endecasílabo con acento principal en 6ª sílaba, que es también el más habitual y del que se derivan casi todas las conmutaciones;

2) y el llamado endecasílabo «sáfico», por metonimia con la estrofa de la de Lesbos, que tiene dos acentos principales repartidos simétricamente en 4ª y 8ª.

Los grandes damnificados de esta criba serán, primero, los endecasílabos dactílicos o «de gaita galaica», según Menéndez y Pelayo, que tienen acentos en las sílabas 1/4/7/10 y se consideran, en realidad, versos pares: «un octosílabo con un trisílabo pegado», explica Tapiador. En segundo lugar, los mal llamados «endecasílabos franceses», que en realidad no son tal

[8] «Notes on Craft: Writing in the Hour of Genocide», en *Protean Magazine*: [https://proteanmag.com/2023/12/08/notes-on-craft-writing-in-the-hour-of-genocide/].

cosa, sino provenzales —esto será importante—, y tampoco, en rigor, endecasílabos, sino dodecasílabos compuestos de 5 + 7 sílabas, pero con la peculiaridad de que el primer miembro termina en palabra aguda, por lo que una ejecución que se salte la cesura contará solo once unidades métricas. Tapiador reproduce, por fin, una última «regla general»: «dos acentos seguidos estropean el ritmo del verso endecasílabo» —conviene recordarla—.

Como sabemos que ocurre con cualquier reparto normativo, la cuadrícula abstracta de Tapiador no se ajusta a la realidad; ni siquiera a la de los ejemplos más canónicos. He aquí el cuarteto que encabeza los sonetos de Garcilaso, quien naturalizó por vez primera el endecasílabo al castellano:

> Cuando me paro a contemplar mi ‘stado
> y a ver los pasos por dó me han traído,
> hallo, según por do anduve perdido,
> que a mayor mal pudiera haber llegado.

Ejemplo, como tantas del autor, de una flexibilidad que pocos han sabido replicar después, los versos centrales de esta estrofa contienen una ambigüedad métrica insalvable. El quid es la repetición de la estructura «por dó/do» en dos posiciones métricas distintas, pero en ambos casos problemáticas. Como la acentuación de Elías L. Rivers[9] aquí evidencia, una lectura

[9] Garcilaso de la Vega: *Poesías Castellanas Completas* (Madrid: Editorial Castalia), 1969, p. 37. Soy consciente de que también existe la lectura «Y a ver los pasos por *do me ha* traído», que es la que da Herrera: de ser correcta, solo el otro verso comentado sería ambiguo. Esto no afecta a nuestro argumento general: podríamos entresacar sin ninguna dificultad otras tantas acentuaciones irregulares de Garcilaso, de las que damos más ejemplos a continuación.

«híper-correctiva» del segundo verso pasaría, o bien por hacer tónica la preposición «por» en sexta sílaba, o bien por una pronunciación artificiosamente átona del «dó» con acento en séptima. La ejecución según preceptiva del tercer verso, sin embargo, ha de pasar por las alteraciones contrarias: una pronunciación falsamente tónica del otro «do», ahora sí átono, y por no acentuar jamás el «por» en 5ª sílaba. O sea, marcando solo los acentos rítmicos, si queremos salvar a Garcilaso de sí mismo y leer sus versos como yámbicos canónicos nos quedará algo así:

> y-a| **vér**| los |**pá**|sos| por| *dó*| **me-hán**| tra| **í**| do
> **há**|llo| se|**gún**| por| **dó-an**| *dú*| ve| per| **dí**| do

Donde las cursivas marcan acentos antirrítmicos que no se enfatizan puesto que van pegados a otros rítmicos de mayor intensidad. De no leerlos así, el segundo verso contiene dos sílabas (7ª y 8ª) cuya acentuación anfibia pone en riesgo el ritmo sáfico. Todavía peor, una fiel lectura gramatical del tercer verso nos revela una de esas gaitas gallegas «horrendas, faltas de gracia y prosaicas». Conviene, en este caso, y ante la censurada contigüidad de acentos (6ª y 7ª), leer esa falsa tónica del «do» con mayor énfasis que el acento real que tiene «andúve». Por último, y en lo que respecta a la posible tonicidad de las preposiciones que hemos mencionado, cabe aclarar lo antes posible que esta no es aceptada por ninguna preceptiva, ni la actual ni la del siglo XVI. Así lo vemos cuando Herrera —paradigma de Tapiador en excelencia métrica— reconoce la aberración de otro endecasílabo garcilasiano pseudo-dactílico: «cortaste el árbol con manos dañosas» (2/4/7/10). Lejos de condenarla, «el divino» la justifica y recuerda un endecasílabo

suyo aún más aberrante: «sean tristes, a quien bien pareciere»[10] (1/3/7/10).

Ejercicios de lectura forzada como el que acabamos de ensayar, aunque tranquilizadores para los científicos neoclásicos del verso, no pueden ocultar el fondo contradictorio del que surgen. Me refiero al hecho de que el ritmo de aquella estrofa de Garcilaso se basa —a la manera defendida por Shklovski— en su *artificiosidad*; en la sostenida ambigüedad de unos acentos gramaticales que suceden a contrapelo de las expectativas del endecasílabo. Por otro lado, el cotejo con otros versos del autor demuestra que los aparentes «fallos» del cuarteto, sus recaídas en el dactílico, son una parte consustancial del repertorio garcilasiano: «y a ver los pasos por dó me han traído» tiene el mismo perfil acentual que «en esto estoy y estaré siempre puesto» o que «de tanto bien lo que no entiendo creo»[11]. No hay ninguna contigüidad ilícita de acentos que Garcilaso no practique por norma. Ahí están, verbigracia, las tónicas en 4ª y 5ª sílaba de «y en esto no voy contra el juramento» o de «coged el fruto, antes que el tiempo airado». En fin, ante una estrofa de endecasílabos menores como la que estamos analizando, conviene recordar que Garcilaso no solo se nutría del influjo italiano —en sí más generoso con el dactílico—, sino también del «endecasílabo» provenzal de Ausiàs March. Se explica así la sorprendente proliferación de cesuras en cuarta sílaba del de la Vega, secreto de las flexibles modulaciones de quien sufrió un

[10] *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Madrid: Cátedra), 2001, p. 441.

[11] De ahí que la argumentación métrica sea trivial en las discusiones filológicas en torno a la categoría gramatical del «mi» en el controvertido verso: «Oh dulces prendas por mi mal halladas». Para Garcilaso, la combinación de acentos en 7ª y 8ª sílaba es algo natural.

lanzazo en la boca sin merma —al contrario, según se cuenta— de su gracia al hablar.

La intromisión del dactílico par en el ritmo del endecasílabo impar es una de las áreas más sofisticadas y cada vez más olvidadas de nuestra métrica. En efecto, desde que ciertas escuelas realistas pusieron el ideal poético en lo «conversacional» —amparándose en la ideología burguesa del sujeto—, y asumieron, como el artículo comentado, que la mecánica del endecasílabo sigue la naturalidad del habla, dicho verso se ha simplificado notablemente. No solo asistimos poco menos que a la extinción de las acentuaciones anfibias típicas del primer Renacimiento —con base en el «endecasílabo menor» de acento en cuarta—, también se ha aligerado perceptiblemente la razón de acentos por verso. Así lo percibía Antonio Carvajal, poniendo el dedo en el uso y abuso de la silva impar:

> El aprendiz de poeta y el estudiante de métrica que sigo siendo no para […] de sorprenderse ante la pobreza de registros de tanto poeta contemporáneo, más o menos coetáneo, que suelta la manivela del endecasílabo de tres acentos, fijos los de 6ª y 10ª sílaba […]; si necesita cuatro acentos, expande hacia el alejandrino, sin pensar en los resultados estéticos de dicha expansión[12].

Menos acentos se traducen en una menor carga semántica, y por tanto en una merma del *pensamiento* que un verso pueda contener. Contra este estado de cosas, lo cierto es que tanto la acumulación abigarrada de acentos —pensemos en Blas de Otero— como la mezcla de cláusulas dactílicas en el ritmo

[12] «Propósitos poéticos» en *Antonio Carvajal. Poética y poesía* (Madrid: Fundación Juan March), 2004, pp. 27-28.

impar se han destacado como marcas de los más aptos endecasilabistas. Ahí viene, poco después de Garcilaso, Herrera, que afea *motu proprio* la «Égloga venatoria» con un pareado final tan ambiguo como los mejores momentos del maestro:

> ¡Ven, Clearista, ven ya, ninfa mía,
> este prado te llama y fuente fría!

De nuevo, la tendencia híper-correctiva de los manuales nos instaría a leer el primer verso citado como un endecasílabo yámbico con acentos rítmicos en 6ª y 8ª sílabas, anulando el de la 7ª: «Ven, Clearista, **vén** *yá*, **nín**fa mía». Esto comporta una absoluta falsificación del sentido del verso, que no le dice a Clearista que venga, sino que venga *ya*. El verso es, en rigor, una perfecta gaita galaica con acentos en 1/4/7/10: «**ven**, Clea**rís**ta, *vén*, **yá**, *nín*fa **mí**a». Herrera ha sabido integrar el contrapunto par de este dactílico mediante un artificio aprendido en Garcilaso: abrazando el de la 7ª sílaba con sendos acentos antirrítmicos en 6ª y 8ª, los cuales armonizan con el compás impar del resto de la estrofa. Esta misma técnica la utiliza Carvajal en su poema «Cantar de amigo» para saltar del ritmo dactílico del primer pareado al sáfico del último, sirviendo de puente entre ambos la estrofa central con acentuación anfibia en 7ª y 8ª sílabas:

> Di, noche, amiga de los oprimidos,
> di, noche, hermana de los solidarios,
>
> ¿dónde dejaste al que ayer fue mi amigo,
> dónde dejaste al que ayer fue mi hermano?

—Verde le dejo junto al mar tranquilo;
joven le dejo junto al mar callado.

Esta sofisticada acentuación múltiple es la misma que Rubén Darío, *miglior fabbro* indiscutible en esta y tantas otras cosas, descubrió en su madurez poética. El resultado son experimentos como el endecasílabo libérrimo de la «Balada en honor de las musas de carne y hueso», donde el nicaragüense llega más lejos que nadie —y lo hace, curiosamente, volviendo casi a los primitivos versos de once del Marqués de Santillana—:

Regio automóvil, regia cetrería	(1/4/6/10)
borla y muceta, heráldica fortuna,	(1/4/6/10)
nada son como a la luz de la Luna	(1/3/7/10)
una mujer hecha una melodía.	(1/4/5/10)
Barca de amar busca la fantasía,	(1/4/5/10)
no el *yacht* de Alfonso o la barca de Creso.	(1/2/4/7/10)
Da al cuerpo llama y fortifica el seso	(1/2/4/8/10)
ese archivado y vital paraíso;	(4/7/10)
pasad de largo, Abelardo y Narciso:	(2/4/7/10)
¡La mejor musa es la de carne y hueso!	(3/4/5/8/10)
Clío está en esa frente hecha de Aurora,	(1/3/6/7/10)
Euterpe canta en esta lengua fina,	(2/4/8/10)
Talía ríe en la boca divina,	(2/4/7/10)
Melpómene es ese gesto que implora;	(3/4/7/10)
en estos pies Terpsícore se adora,	(4/6/10)
cuello inclinado es de Erato embeleso,	(1/4/5/7/10)
Polymnia intenta a Calíope proceso	(2/4/7/10)
por esos ojos en que Amor se quema.	(4/8/10)

Urania rige todo ese sistema:	(2/4/6/10)
¡La mejor musa es la de carne y hueso!	(3/4/5/8/10)

Para la preceptiva de «La mecánica del endecasílabo» sería muy fácil desvincularse de estos versos: basta con apelar a cierto gusto que, consenso ideológico mediante, se pretende universal. Los tachará, sin duda, de «horrendos, faltos de gracia y prosaicos»; y tal vez no se equivoque, pero el verso eufónico también tiene sus virtudes desde una lectura política de la teoría del extrañamiento. La armonía y la musicalidad defendidas por tantos manuales métricos parecen muy fuera de lugar en nuestro tiempo; y no deja de ser irónico que poetas abiertamente arcádicos como Garcilaso o Herrera le dieran más espacio al desgarro rítmico que nuestros contemporáneos. Hoy se critica mucho, y con razón, a los «endecasilabistas», pero hay que cuidarse de no hacerlo a costa del endecasílabo, un metro que estos solo han entendido muy superficialmente; desde cierta lógica de «taller de escritura», digamos, que proscribe la experimentación y el desvío de la norma; lo que siguiendo a Tbakhi, en suma, hemos denominado *técnica*. El endecasílabo puede transgredir la normalidad lingüística tanto como el verso libre, pero deberá romper con la norma yámbica y con los tres tristes acentos por línea del endecasilabismo reaccionario.

Juan Pablo Orejudo González

Sobre la caverna y el estructuralismo

I. Introducción

Toda teoría de crítica literaria está basada en teoría filosófica. Y así se verá, en parte, a lo largo de este trabajo. ¿Es una coincidencia? ¿Es un hecho premeditado? ¿Los artífices de las corrientes críticas sabían de la existencia de las corrientes filosóficas? Sí, indudablemente. Todos tenemos conocimientos filosóficos aunque no sepamos cuál es su pensador original. Podría decirse que la función principal de la crítica literaria es adaptar una teoría filosófica, como la metafísica o la ontología, al mundo literario.

En este trabajo se esclarecen brevemente las relaciones de semejanza y las diferencias existentes entre la teoría de los dos mundos platónica (Platón, 2003) y la teoría estructuralista (Tyson, 2015) para explicar hasta dónde un escritor tiene poder sobre lo que el lector imagina en su mente cuando lee.

II. La caverna y el estructuralismo

Platón explica que existen dos mundos: el inteligible y el sensible. Cada uno de ellos tiene características específicas que los diferencian. El mundo inteligible es también llamado mundo de las ideas. En él están los conceptos abstractos de todos los elementos que componen la realidad. Es un mundo perfecto. Aquí encontramos el concepto de Verdad, Bien, Justicia, Bondad, etcétera. Es etéreo y estamos toda la vida intentando acceder a él a través de la educación. Cuanto más conocimiento tengamos, más cerca estaremos de este mundo ideal.

En contraposición, el mundo sensible es aquel que podemos captar por los sentidos. Nosotros vivimos en él, es el mundo tal cual lo conocemos. Es ficticio, falso, equivocado, una sombra del mundo de las ideas. Es un mundo imperfecto del que no podemos fiarnos. No sabemos que estamos viviendo en un mundo irreal porque no conocemos el ideal. No podemos saber que existe un mundo mejor si nunca hemos sido capaces de verlo. Una vez lo conozcamos, nos daremos cuenta de que hemos vivido en un mundo de sombras y deberemos ayudar a otras personas a salir de la mentira. Esas personas no nos harán caso y pensarán que estamos locos, que el otro mundo no existe. Nunca lo han visto, siempre han estado en el mismo sitio y por eso no nos creen. Digamos que un mundo es el verdadero y otro es el falso, una vaga copia del verdadero.

Un simple ejemplo que podemos hacer nosotros: cierra los ojos e imagina una vaca. ¿Ya? Vale, recuerda esa vaca. Seguro que es bonita, gordita, con manchas blancas y negras, ojos redondos y brillantes, limpita y bien aseada, con los cuernos perfectamente curvados y, puede ser, que hasta esté comiendo hierba en un campo verde. Bien, pues si vemos una vaca en el mundo real, se parece mucho a la vaca imaginada pero menos

ideal, menos perfecta. Una vaca real está sucia, babea, tiene restos de heces, cuernos mellados, unas cuantas moscas vuelan a su alrededor, etcétera. Ahí está, tienes una vaca del mundo inteligible (ideal y perfecta) y otra que no es más que una sombra vaga e imperfecta que captamos por nuestros sentidos.

Esta dualidad platónica tiene una estrecha relación con el estructuralismo. Lo primero que debe destacarse es la misma distinción dual entre fenómeno -mundo sensible- y estructura -mundo inteligible. Quizá Kant (2014) se acerque más a la terminología estructuralista pues él también hace distinción entre dos mundos: fenómeno y noúmeno, ya que en uno se dan los casos fenoménicos y en el otro los nouménicos. Aristóteles (2018) defiende algo similar y los llama materia y forma. Pero bueno, esos ya son otros temas y la historia está llena de teorías dualistas similares.

Según el estructuralismo, debemos conocer la estructura –abstracta- para así poder explicar los fenómenos, elementos concretos. Hay que descubrir esa forma, esa idea general que compone el mundo, y aplicarla a la teoría literaria para así desentrañar la composición intrínseca de todas las obras. Si conseguimos esa llave maestra, obtenemos la capacidad de abrir el cofre literario y ver *in situ* el intrincado ser abstracto del que están compuestos todos y cada uno de los textos. Existen cientos de cuentos diferentes y todos tienen características en común. Todos comparten una estructura común que hay que hallar, una estructura que no está en el texto en sí, está en una realidad superior a él. Podemos ver cómo la relación entre dos mundos, uno ideal y otro imperfecto, se encuentra en ambas teorías.

Para Platón, las ideas que provienen del mundo inteligible son innatas, las tenemos ya con nosotros desde el mismo momento del nacimiento porque en realidad nunca se han ido. Para el estructuralismo, las estructuras son innatas y comunes al ser humano. Da igual la época literaria en la que nos encontremos porque todo texto está construido sobre los mismos principios ideales-estructurales. Quizá el argumento cambie exteriormente pero sus constituyentes supratextuales son los mismos. Así se llega a la conclusión de que el mundo tal y como se conoce o no es importante (estructuralismo) o es una mera sombra (platonismo).

Hasta aquí parece que todo encaja, incluso sospechosamente bien, pero hay una diferencia radical. Mientras que para Platón todo lo que se encuentra en el mundo sensible no es más que una sombra del mundo ideal y no podemos fiarnos de esos objetos, el estructuralismo no considera una falsedad los objetos del mundo fenoménico, es más, los usa como objeto de estudio para llegar a la estructura universal. Entonces, el estructuralismo sí toma como conocimiento real los objetos sensibles, los fenómenos son igualmente válidos como fuente de conocimiento. En otras palabras, se deben estudiar las obras literarias concretas para conocer la estructura intrínseca que las conecta a todas.

Soportando estos conceptos como un tercer pie tenemos a Saussure (1991), que explica cómo la dualidad significado/ significante, cuya unión forma el signo, tiene una relación arbitraria. Concepto diferente a los vistos anteriormente con el idealismo y el estructuralismo. La explicación de Saussure se basa en que un objeto puede tener un significado para una cultura y otro bien distinto para otra. Estas relaciones han sido

creadas por el hombre de forma artificial y forman una verdad relativa. Lo importante en estas teorías es que el concepto abstracto es independiente y no está supeditado al objeto sino que el objeto es dependiente, tenga el nombre que tenga. La idea en sí no está controlada por el ser humano y sus interpretaciones, las cosas son lo que son y eso no viene dado por nosotros. Lo que sí puede ser influenciada es la relación de esa idea con el objeto que la contiene, surgiendo la subjetividad y la interpretación de ese objeto abriendo paso a su posterior crítica. ¿Cómo es posible que esté influenciado? Es simple. Para Platón, el mundo sensible no es real y lo que él contiene no tiene validez objetiva; y para el estructuralismo es indiferente ya que lo importante es la estructura interna universal del objeto (género) y no el objeto en sí (texto).

Como se ha podido observar, las similitudes son más amplias que las diferencias. Aun con todo, las diferencias son tan significativas que ambas teorías resultan incompatibles una vez estamos más allá de la división en dos mundos.

III. Continuo ideal/sensible

Toda obra está escrita de forma ideal, usando descripciones del mundo de las ideas. Solamente tenemos conciencia de los elementos sensibles cuando el autor describe o adjetiviza para categorizar los elementos sobre los que escribe.

Esto nos lleva a que el lector, según avanza por el texto, siempre tiene en mente un mundo ideal. Por ejemplo, si el escritor narra cómo el héroe, por ejemplo, llega a una pradera, el lector imagina esa pradera de forma ideal, es decir, verde, con la

hierba recién cortada y sin imperfecciones. Solo cuando el escritor comienza a introducir características terrenales es cuando bajamos del mundo ideal al sensible. Esta característica es la clave para entender que todo texto está principalmente escrito de forma ideal y es el escritor quien decide cuándo el lector baja al mundo sensible y puede participar en la escritura.

El autor escribe con lenguaje universal, elige el grado de perfección de la obra y en qué continuo de los dos mundos se encuentra el lector. El lector, desde el otro lado de la hoja, imagina todo el universo literario de forma perfecta hasta que se incluyen descripciones que lo alejan de ese mundo perfecto y acerca la narración a una visión imperfecta y sensible. Una obra tiene diferentes grados de perfección en este continuo y es el autor quien juega con ellos, ya sea deliberadamente o no.

Cualquier narración puede ser analizada desde un punto de vista platónico si tenemos en cuenta hacia donde nos lleva el texto: hacia arriba (ideal) o hacia abajo (sensible). Si está más cerca de lo ideal, nos estaría contando historias universales, generales y ejemplificativas; mientras que si nos acerca hacia el mundo sensible, relata historias cercanas, concretas.

Aunque parezca contradictorio, la subjetividad nace del mundo de las ideas. Cuanto más vaga es una descripción, más subjetivismo surge en el lector. Cuanta más detallada sea la narración, más objetiva es y más se acerca al mundo sensible. En este caso, el acercamiento entre uno u otro mundo y la narración es inversamente proporcional.

Toda obra se construye y se lee tanto objetiva como subjetivamente, siendo la subjetividad la parte predominante

pues todo escritor es intrínsecamente ser subjetivo. Nunca llegaremos a los máximos ideales o sensibles, solo podemos pulular entre el continuo de contrarios, alejándonos más o menos a cada uno de los extremos.

IV. Conclusión

Tras la visión de estos conceptos y su relación con la escritura y la crítica literaria, es lícito hacerse las siguientes preguntas: ¿en qué fragmentos el escritor deja la narración más abierta para su interpretación? ¿Lo hace para generalizar el tema y dejar que el lector tenga una imagen ideal? Tras esto, ¿el escritor describe los hechos para quitarle libertad imaginativa al lector o los sigue dejando abiertos para que participe en la escritura ideal? ¿Es realmente importante la subjetividad en estos fragmentos? ¿En qué fragmentos se describe concienzudamente la narración? ¿En estos fragmentos tiene cabida la interpretación de los hechos o es un camino cerrado?

En todas estas preguntas habría que incluir también a la poesía, máxima expresión de la generalización dualista en tanto que la destruye por completo. Es el género literario por excelencia en el que nada puede tomarse al pie de la letra, todo puede interpretarse. El poeta busca lo imposible: narrar una experiencia subjetiva como unívoco universal. Dicho de otra forma, la poesía elimina la distancia entre idea y realidad. De ahí que tanto el escritor como el lector de poesía jueguen, al unísono y deliberadamente, en el continuo interpretativo de los significados.

REFERENCIAS

Aristóteles. (2018). *Metafísica*. Gredos.

Kant, I. (2014). *Crítica de la razón pura* (2.ª ed.). Gredos.

Platón. (2003). *La república o el estado*. Omega.

Saussure, F. (1991). *Curso de lingüística general*. Akal.

Tyson, L. (2015). Structuralist criticism. In *Critical theory today* (3rd ed., pp. 197–229). Routledge.

Lucas Ramírez Fernández

Hacen que la lengua escupa

Paso días en el taller mirando los dibujos. A veces pierdo el enfoque y me sumerjo por completo en ellos, me pierdo en su abstracción. La vista se me nubla y me encuentro únicamente en sus choques, en sus llamadas de atención. Es en ese instante es cuando despierto. Vuelvo a mirar.

No puedo evitar recurrir a las palabras, intento escribir sobre ellos varias veces a la semana. Nunca encuentro lo que busco. Los cuadernos se llenan de frases y, al final, la pregunta siempre regresa: ¿cómo hablar de lo abstracto? Siento que la palabra traiciona, inventa, opaca.

Quizá sea por eso por lo que me mantengo lejos de la figuración: porque exige un ejercicio de fe. Confío en que, aun mudo, me relaciono con las formas en otro plano. Me atraen sin saber por qué. Recuerdo entonces a Barthes (1994) y le doy la razón: «nunca se consigue hablar de lo que se ama» (p. 347). Siento que cada palabra corre el riesgo de clausurar, de encerrar en una definición lo que sobre el papel se abre en múltiples direcciones.

Jan Verwoert (2013) sostiene que «la vida cambia cuando se da testimonio. De pronto tiene color, contornos, sabor, aroma. Parece real, sabe a real, huele a real» (p. 21). Y es cierto:

poner en palabras una experiencia genera realidad, la hace tangible. Pero también me pregunto: ¿cómo escapar de esa captura? Si todo dibujo debe describirse, ¿cómo mantener vivo el movimiento, el arrollo? Maillard (2019) recuerda que lo fluido, al nombrarse, adquiere límites y frenos, deja de ser inabarcable y se vuelve manejable (p. 69). Esa conciencia me lleva a rechazar el lenguaje, a buscar otros modos de testimoniar. Me choco de bruces con la palabra y sostengo que no necesito escribir que está lloviendo si la humedad me llega a la nariz al asomarme a la ventana. Tal vez lo abstracto me atrae justamente por su resistencia a ser manejado, por su negativa a volverse decible.

Sin embargo, cada vez que intento describir lo abstracto me enfrento a una paradoja. Las palabras que buscan iluminar terminan, muchas veces, revelando lo que ya no está. Como escribe Angélica Liddell en *La casa de la fuerza* (2011): «Invocar la belleza, el amor, la justicia, conduce extrañamente a invocar lo que ya no es» (p. 133). Nombrar se vuelve entonces un gesto de pérdida: lo que aparece en el lenguaje ya llega tarde, convertido en eco, en huella.

A la vez, no se trata solo de pérdida, sino también de exposición. Hablar es desnudarse ante el otro, quedar sin resguardo. Maggie Nelson (2015) lo formula con crudeza. «That's part of the horror of speaking, of writing. There is nowhere to hide. When you try to hide, the spectacle can grow grotesque» (p. 97)[1]. Cada palabra abre una escena pública donde incluso el intento de ocultar queda registrado.

Ambas intuiciones (la ausencia que genera lo dicho y la imposibilidad de esconderse en el lenguaje) atraviesan mi relación con lo abstracto. ¿Cómo seguir dibujando, escribiendo,

[1] "Eso es parte del horror de contar, de escribir. No hay dónde esconderse, y cuando lo intentas, el espectáculo se vuelve grotesco."

investigando, sin reducirlo todo a restos o a espectáculo? Tal vez la respuesta no esté en abandonar las palabras, sino en buscar aquellas que, como los trazos, permanezcan tensas entre lo visible y lo innombrable, entre lo que se entrega y lo que se resiste.

Intuyo que debe existir una forma de hablar de lo abstracto sin detenerlo. Hay palabras que acercan a la realidad, que generan imágenes concretas, y otras que permanecen abiertas, ambiguas. Creo que la clave está en la distancia: desde muy lejos, las formas solo se insinúan; desde demasiado cerca, todo se amplía y se vuelve igualmente irreconocible. En ambos extremos, lo definido se diluye.

Para explorar esta intuición pedí a Sofía que mirara mis dibujos y los nombrara con libertad:

> *Hay algo que se está por caer y otra cosa cuida de que eso pase. Casi casi se tocan. Hay apoyos. Y fragmentaciones. Escenas que siguen en otro lado. Como si estuviese viendo por una rendija de la puerta y veo solo una partecita de un objeto o un cuerpo. También telas en distintas posturas. Masas en contacto. Cóncavo y convexo. Algunos bordes*
>
> *encajan perfectos y otros me hacen dudar si van a encajar o no, me gusta esa sensación, como de estar a medida o no. Como un soporte que al final no entra. Puntos de contacto de nuevo. Me intriga saber cómo es ese contacto o qué está pasando ahí. (...) Puedo ver muchas cosas. Creo que tus dibujos tienen algo de eso, de que si te metés por un canal, podes seguir por él. Pero sí que más son sensaciones las que me llegan a mí, y se me vuelve muy de materia, de pesos,*

> *apoyos, soportes, contacto material. Pienso mucho en cuanto pesan, o cuando hay dos masas más diferenciadas si una pesa más que otra o no. (...) Otra cosa que se me viene es esos juegos de encastre o amarres infantiles, pero quizás de un material blando como goma eva pero que se derritieron un poco o perdieron sus bordes definidos, entonces son rompecabezas que ya no andan como tales. En este formato se me aumenta más esa idea de rompecabezas derretido, uno que dejó de funcionar.*

Su lectura confirma lo que sospechaba: entre palabras concretas («telas», «bordes», «rompecabezas») y otras más abiertas («fragmentación», «pesos», «contactos») se despliega un vaivén productivo, una oscilación entre lo tangible y lo evanescente. En ese vaivén se encuentra quizá la clave: aprender a balancearse entre la ambigüedad y la precisión, entre la imagen que se nombra y la que se difumina al ser dicha.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

Liddell, A. (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. La Uña Rota.

Maillard, C. (2019). *La baba del caracol*. Vaso roto.

Nelson, M. (2015). *The Argonauts*. GraywolfPress.

Verwoert, Jan (2013). "Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia" en: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teóric*a. ContraTextos

Eva Lorena Saura García

El canon como herida: sobre los libros que no leemos y los que nos leen a nosotros

Hay una pregunta que ningún programa de estudios se atreve a formular en voz alta: ¿para qué sirve leer literatura? No en el sentido instrumental que suelen esgrimir las instituciones educativas —para desarrollar el pensamiento crítico, para ampliar el vocabulario, para comprender otras culturas—, sino en el sentido más hondo y más incómodo: ¿qué nos hace la literatura cuando la dejamos entrar? ¿Qué cicatriz deja en nosotros el contacto prolongado con las palabras de los muertos? Esta pregunta, que muchos académicos evitan porque amenaza con disolver la objetividad metodológica en la que se refugian, es precisamente la que debería presidir cualquier reflexión honesta sobre el canon literario.[2]

Hablo del canon, esa lista de textos que una cultura decide conservar y transmitir, ese inventario de voces que cada generación hereda sin haberlo pedido. Harold Bloom lo concibió como un campo de batalla entre la ansiedad y la influencia; los estudios poscoloniales lo denunciaron como un instrumento de

[2] La pregunta no es retórica. Terry Eagleton la afronta con rigor en *Cómo leer literatura* (2013), donde distingue entre el valor estético y el valor ético de un texto, negándose a separarlos definitivamente.

dominación simbólica; la didáctica de la literatura lo convierte, con frecuencia, en un catálogo de obligaciones.[3] Pero el canon también puede entenderse de otra manera: como el conjunto de libros que han sobrevivido a sus propios lectores, que han resistido el tiempo no porque los custodien instituciones o academias, sino porque siguen siendo capaces de herir.

I. La literatura como tecnología del extrañamiento

Existe una distinción que me parece fundamental y que raramente se enseña: la diferencia entre leer *sobre* un libro y ser leído *por* él. La primera operación es la que practican la mayoría de los estudiantes universitarios, y en ocasiones también sus profesores: se aproximan al texto con las herramientas del análisis, diseccionan su estructura, identifican sus recursos retóricos, lo sitúan en su contexto histórico, lo relacionan con otros textos, lo insertan en una genealogía de influencias. Todo ello es legítimo, necesario, valioso. Pero hay algo que ese procedimiento deja intacto: la posibilidad de que el texto te cambie.

Viktor Shklovski llamó a esto *ostranenie*, extrañamiento:[4] la capacidad del arte para desfamiliarizar lo habitual, para devolvernos la extrañeza ante aquello que la costumbre había vuelto invisible. Cuando Tolstói describe una

[3] Bloom desarrolla esta tesis en *El canon occidental* (1995). Para una crítica desde los estudios poscoloniales, véase Mignolo, *Historias locales / diseños globales* (2003), especialmente el capítulo II.

[4] El concepto de *ostranenie* fue formulado por Shklovski en «El arte como artificio» (1917), recogido en Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (2012). Traducción habitual: «extrañamiento» o «desfamiliarización».

ópera a través de los ojos de Natacha en *Guerra y paz*[5], y nos hace ver de repente lo absurdo de aquel ritual que siempre habíamos aceptado como natural, el texto no está simplemente representando una experiencia: está modificando la manera en que veremos las óperas —y, por extensión, muchas otras convenciones sociales— durante el resto de nuestra vida. Ese es el poder que el análisis académico, con toda su precisión, a veces no logra transmitir.

La literatura, en su sentido más radical, es una tecnología del extrañamiento. Nos hace extraños a nosotros mismos, a nuestro tiempo, a nuestras certezas. Y eso es exactamente lo que el canon debería preservar: no los textos más representativos de una época o una tradición, sino los textos que siguen siendo capaces de desorientarnos, de hacernos perder el equilibrio, de dejarnos sin palabras propias para describir lo que sentimos mientras los leemos.

II. El canon como síntoma

Toda selección canónica es también una exclusión, y toda exclusión revela algo sobre quien excluye. Durante décadas, el canon occidental fue construido mayoritariamente por hombres europeos que reproducían —con sincera convicción, no necesariamente con mala fe— los criterios de una cultura que identificaba la universalidad con su propia perspectiva. Que las escritoras, los autores colonizados, las literaturas orales, las tradiciones no occidentales quedaran marginadas no fue un

[5] El episodio de la ópera aparece en el libro VIII de *Guerra y paz*. Tolstói fuerza al lector a ver la representación teatral como un conjunto de convenciones arbitrarias a través de la mirada inocente de Natacha.

accidente: fue la consecuencia lógica de un sistema que confundía *lo propio* con *lo universal*.

La respuesta de los estudios culturales, en las últimas décadas, ha sido ampliar el canon, incorporar voces silenciadas, cuestionar los criterios de selección. Este movimiento es irrenunciable e históricamente imprescindible. Pero tiene también sus propios riesgos. El primero es el de la coartada política: la inclusión de un texto en el canon no garantiza que sea leído de verdad, que provoque algo en quien lo lee, que abra la herida necesaria. Un texto marginado que se convierte en objeto de culto académico puede acabar tan momificado como los que desplazó. La visibilidad institucional y la vitalidad literaria no son siempre la misma cosa.

El segundo riesgo es más sutil: el de creer que ampliar el canon resuelve el problema del canon. Como si el problema fuera solo de cantidad y representación, y no de la relación misma que tenemos con los textos. Una lista más diversa de autores muertos que los estudiantes leen sin que los libros los lean a ellos no es, en el fondo, una victoria literaria. Es una victoria simbólica, que tiene su importancia, pero que no debería confundirse con la otra.

III. Los libros que no leemos

Hay una categoría de libros que merece atención especial: los que todos conocemos y casi nadie ha leído. Figuran en todas las bibliografías, se mencionan en todas las conferencias, aparecen en las estanterías de los despachos académicos con esa pátina de

uso que puede ser señal de lectura intensa o de manipulación estratégica.[6] Borges, tan preciso para estas cosas, distinguía entre los libros que se leen y los libros que se *han* leído. La diferencia no es solo temporal: apunta a una relación específica con el saber literario como credencial social, como capital cultural, como señal de pertenencia a una tribu.

No es un fenómeno nuevo ni exclusivamente académico. Pierre Bayard escribió un libro delicioso, *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, en el que analiza con ironía y precisión los mecanismos por los que construimos relaciones con textos que no hemos leído directamente, a través de lo que otros dicen de ellos, a través de fragmentos, a través de la posición que ocupan en el campo literario.[7] Su tesis, provocadora pero defendible, es que esa relación indirecta también es una forma legítima de conocimiento literario.

Acepto parte de la argumentación de Bayard, pero quiero matizarla. Hay libros que *necesitan* ser leídos, no resumidos ni conocidos de oídas, porque su efecto —el extrañamiento del que hablaba Shklovski— solo se produce en el contacto directo con el lenguaje. La experiencia de leer a Clarice Lispector no puede transmitirse por reseña. La sintaxis de Thomas Bernhard hace algo con el tiempo de la lectura que ningún comentario puede reproducir.[8] El ritmo de los versículos de Antonio Machado en

[6] La noción de «capital cultural» en el campo literario procede de Bourdieu, *Las reglas del arte* (1995). Su aplicación al fenómeno de los libros no leídos pero invocados ha sido analizada por Bayard.

[7] Bayard, *Cómo hablar de los libros que no se han leído* (2008). La tesis central —que la relación indirecta con los textos constituye conocimiento literario legítimo— es provocadora pero no irresponsable.

[8] Sobre la peculiaridad sintáctica de Bernhard como dispositivo temporal, véase Carles Barba, «La prosa de Thomas Bernhard: acumulación, negación y ritmo», *Quimera*, n.º 289 (2007), pp. 34-39.

el silencio de la noche tiene una dimensión física que no existe en la paráfrasis. Hay libros que no se delegan.

IV. La herida como criterio

Propongo, sin demasiada solemnidad pero con cierta seriedad, un criterio alternativo para hablar del valor literario: la capacidad de un texto para dejar una herida. No una herida en el sentido melodramático —las lágrimas fáciles, la conmoción superficial—, sino en el sentido que le da María Zambrano cuando habla de la *razón poética*:[9] ese conocimiento que no llega por demostración sino por contacto, que no informa sino que transforma, que no añade datos a los que ya tenemos sino que cambia la manera en que organizamos lo que sabemos.

La herida literaria puede ser de muchos tipos. Puede ser el desconcierto: acabar un libro sin saber qué pensar, sin poder reducirlo a un mensaje, sin poder deshacerse de él. Puede ser el reconocimiento: encontrar en las palabras de otro la formulación exacta de algo que llevabas años sintiendo sin poder nombrarlo. Puede ser la incomodidad: que un texto te enfrente a algo de ti mismo que preferirías no saber. Puede ser, también, el puro deleite de una frase que suena como tiene que sonar, que hace con el lenguaje algo que creías imposible.[10]

---

[9] Zambrano desarrolla la noción de *razón poética* especialmente en *Notas de un método* (1989) y en *Filosofía y poesía* (1939). Para Zambrano, la razón poética completa a la razón discursiva allí donde esta no puede llegar.

[10] La imagen de la herida como acceso al conocimiento recorre también la poética de María Negroni y, en el ámbito hispanoamericano, la de Alejandra Pizarnik.

Este criterio no es objetivable, lo sé. No puede convertirse en un método de evaluación ni en un sistema de clasificación. Pero quizás eso sea precisamente su virtud: nos recuerda que la literatura, en última instancia, no es un objeto de estudio sino un acontecimiento. Y los acontecimientos no se evalúan; se viven, se recuerdan, nos cambian.

V. Enseñar a ser herido

Si lo anterior tiene algún sentido, entonces la tarea de quien enseña literatura —en secundaria, en la universidad, en cualquier lugar— no es transmitir un canon sino enseñar a ser herido por los textos. Y eso es mucho más difícil que explicar la estructura narratológica de una novela o identificar las figuras retóricas de un poema.

Requiere, en primer lugar, que el propio docente sea todavía capaz de ser herido. Que no haya construido entre él y los textos esa distancia profesional que protege del riesgo pero también del contacto. Que siga leyendo como lector además de como especialista. Que mantenga viva la zona de vulnerabilidad que hace posible el encuentro real con la literatura.

Requiere, en segundo lugar, crear las condiciones para que los estudiantes puedan exponerse a esa vulnerabilidad sin la presión del rendimiento inmediato.[11] La pregunta *¿qué te ha hecho este texto?* es tan legítima como la pregunta *¿qué técnicas narrativas utiliza este texto?*, pero exige un espacio diferente,

[11] La presión del rendimiento sobre la lectura literaria en el aula es analizada críticamente por Daniel Pennac en *Como una novela* (1992), donde propone sus «derechos del lector», entre los que figura el derecho a no terminar un libro.

una temporalidad diferente, una pedagogía diferente. No se puede contestar en quince minutos al final de un examen.

Y requiere, finalmente, una cierta humildad ante el misterio. Porque los textos hacen cosas que no podemos predecir ni programar. Un poema de Neruda puede dejar indiferente a cien estudiantes y cambiarle la vida al centésimo primero. Un cuento de Carver puede resultar opaco durante años y revelarse de golpe a los cuarenta. La literatura tiene sus propios tiempos, y uno de los errores más graves que comete la institución escolar es imponer al texto el tiempo del currículo.

Coda

Vuelvo a la pregunta inicial: ¿para qué sirve leer literatura? Sirve, entre otras cosas, para aprender a habitar la incertidumbre. Para descubrir que hay formas de conocimiento que no caben en un silogismo. Para ensanchar el margen de lo que consideramos *posible* en la experiencia humana. Para recordar que el lenguaje no es solo un instrumento de comunicación sino el medio en que vivimos, y que quien trabaja el lenguaje con la precisión y la libertad que exige la literatura está haciendo algo con el mundo.

Pero sirve, sobre todo, para que nos lean. Para que los libros —los que de verdad importan, los que dejan marca, los que no se olvidan— nos devuelvan algo de nosotros mismos que no sabíamos que teníamos. Esa es la función más antigua de la literatura, la que existía antes de los cánones y las academias y los planes de estudio: recordarnos que somos más de lo que

creemos, y que esa amplitud tiene un nombre, aunque sea siempre provisional y siempre insuficiente.

El canon, si sirve para algo, debería servir para eso: para señalar los libros que siguen siendo capaces de leer a sus lectores. Todo lo demás es erudición, que también tiene su valor, pero que no debe confundirse con la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Bayard, Pierre (2008). *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Trad. Albert Galvany. Barcelona: Anagrama.

Bloom, Harold (1995). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

Eagleton, Terry (2013). *Cómo leer literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península.

Lispector, Clarice (1977). *La pasión según G. H.*. Trad. Alberto Villalba Welsh. Barcelona: Seix Barral.

Mignolo, Walter D. (2003). *Historias locales / diseños globales*. Madrid: Akal.

Pennac, Daniel (1993). *Como una novela*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

Shklovski, Viktor (2012). *El arte como artificio*. En T. Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos (pp. 55-70). Madrid: Siglo XXI.

Tolstói, León (2010). *Guerra y paz*. Trad. Lydia Kúper. Madrid: Alianza Editorial.

Zambrano, María (1939). *Filosofía y poesía*. México: Morelia.

Zambrano, María (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.

Narrativa breve

Diego F. Acebo

Los cerros testigos

Las semanas se sucedieron sin que la montaña pareciera ceder terreno. Cada mañana al asomarse, sentía que la sierra estaba más encima, hasta tal punto que el marco de la ventana era incapaz de contener ya la montaña en su interior. Siguió convencido de que era un problema de perspectiva. Que el mundo es, y somos nosotros quienes deformamos la realidad de las cosas. Los contornos y las magnitudes van al gusto, al parecer. Le sobrevino el recuerdo de las manos de su padre cuando era niño, unas manoplas que envolvían las suyas, minúsculas, al cruzar los pasos de cebras. Acaso, ¿la montaña no debía encenderle eso en su interior, esa fascinación por lo inconmensurable?

***

Al despertar sintió que la montaña estaba más cerca. Extrañado, pensó que los picos lucían en su plenitud entre ese manto azul que los rodeaba. Solo se tiene consideración de la magnitud de los seres pequeños; del cuenco donde se dejan las llaves o del reguero de hormigas que circulan por el patio. Aquellas minucias están dispuestas para el control del ojo humano.

Abrió los ventanales del dormitorio. Le tranquilizó mirar el cielo

despejado, como si al igual que él la sierra se diera el placer de tomar oxígeno en esa mañana clareada.

¡Qué día más estupendo hace!, le dijo su mujer que le esperaba en la cocina al verle bajar.

Todavía quedaban cajas pendientes de desempaquetar. La mujer le recordó que pronto debían volver a la consulta por la semana veinte de embarazo. Haciendo oídos sordos, el hombre disfrutó de su primer café mientras contemplaba desde uno de los ventanucos de la cocina las cabezas puntiagudas que asomaban en la lejanía. Es normal sentir sobresalto ante esas cumbres, meditó.

Creo que mis padres quieren comprarnos el carricoche cuando nazca el bebe.

El hombre y la mujer aprovecharon sus días libres de mudanza para apañar la casa. Les ocupó toda la mañana sacar y ordenar recuerdos y útiles acumulados durante años. Sorprendido por la facilidad con la que una vida puede quedar empaquetada en decenas de cajas, el hombre quiso absorber a través de los objetos la energía residual de los antiguos hogares habitados, con su mujer y sin ella. Habían adquirido una nueva casa, donde pronto convivirían los objetos viejos con los nuevos.

Tenían por costumbre conversar unos minutos antes de apagar las luces para irse a dormir. La mujer proyectó con sus manos el lugar donde dispondrían la cuna cuando el niño naciese. Fabrican cunas –le explicó– que pueden acoplarse al colchón, así el niño puede olerte y sentirte en todo momento. A lo que el hombre contestó si no le imponía despertarse cada mañana con aquellas vistas a la montaña.

Esa era la idea, bobo, dijo antes de apagar las luces.

Dirigió su mirada al ventanal. La luna iluminaba parte de la habitación. Afuera, los montes se fundían en la noche como una totalidad. Tardó en conciliar el sueño, rebozándose en las sabanas, pensó, no sin cierta angustia, en todos los seres que aprovechan para salir cuando cae el día. Porque aun en la quietud de la noche el movimiento no cesa.

Retrasó su despertar media hora más de lo habitual. Quiso darse algo de tregua a causa de la mala noche que había pasado. Caminó hasta el baño para lavarse la cara y quitarse los restos legañosos. Despejado, contempló las vistas de la sierra que ofrecía el ventanal de su cuarto.

La montaña había avanzado.

Quiso asomarse para cerciorarse de lo que veía y, al vivir de nuevo ese suceso extraño, experimentó un desagrado similar al reflujo a una comida mal digerida. Quizá ayer conservaba ese elemento de sorpresa, pero la misma percepción regurgitada había adquirido unos matices siniestros.

Dio unos pasos hacia atrás, proyectando con su mirada la lejanía de la montaña, hasta chocarse con el borde de la cama. Sentado a los pies del colchón, dirigió su mirada esta vez al marco de la ventana. La montaña enmarcada ofrecía diferentes maneras de ser vista. De cerca, inundaba todo el vano con su presencia, pero de lejos, tumbado en la cama, la montaña quedaba a resguardo del bastidor de la ventana. Debe tratase de un asunto de perspectiva, se dijo para tranquilizarse.

Desayunó con prisa. Su mujer le pidió que saliera a hacer unas compras.

Tan sólo había dos supermercados en la zona, ambos separados por la carretera principal que iba de su casa al pueblo, cada uno en una punta contraria del trazado. Prefirió conducir hasta el más lejano para distanciarse lo máximo posible de la montaña. Pensó que, si se acercaba, su obsesión no cesaría. Pero, por más que se alejaba, la sierra colmaba todos los espejos de su coche.

Después de que un claxon le alertara por invadir parte del carril contrario, paró un instante en una carretera de servicio para calmarse. Cómo iba a perseguirle una montaña. Ni aunque los montes tuvieran conciencia, estarían interesados en los asuntos humanos.

De vuelta a casa, con el maletero cargado de bolsas de la compra, encaró la mirada a la sierra. Hay que tener a la vista aquello que se teme.

La mujer había preparado una cena especial por ser el primer viernes en su casa nueva. Entretenidos en proyectar planes a futuro, ella le dijo:

Cuando tengamos todo ordenado deberíamos hacer una ruta por la montaña.

Antes de meterse en la cama, el hombre decidió bajar las persianas del cuarto para no estar pendiente de la montaña cuando amaneciese. A la mujer le extrañó ese cierre repentino. Él que siempre había disfrutado de despertarse con la inercia de la luz.

Debe ser por la zona. El sol me clarea de más.

Al día siguiente tardó en abrir los ojos. Se recreó un rato entre las sábanas, mientras disfrutaba del cacharreo de la cocina. Consciente

de que lo primero que haría sería escudriñar la silueta del monte, se ocultó bajo el edredón tratando de respirar con calma. El nóridco se acoplaba a la silueta de su cuerpo, simulando una cumbre nevada. Con él escondido entre las sábanas, la cama parecía un organismo con vida propia, una criatura blanda, que inhalaba y exhalaba lentamente.

Pero qué haces, bobo, le sorprendió su mujer.

Le despertó a sabiendas de los estrictos horarios que llevaba su marido y de la mala hostia que se gastaba cuando despertaba pasadas las ocho. Corrió las cortinas, subió la persiana y abrió la ventana para airear la habitación.

Somos realmente afortunados de contar con estas vistas, cariño, le dijo.

La luz hubiera inundado el cuarto de no ser por la montaña. Hasta un pulgar, si se coloca a determinada distancia, puede opacar al sol, pensó.

La mujer preparó un abundante desayuno con tostadas, zumo de naranja y bollos recién traídos de la panadería. El hombre, acostumbrado a comer en pequeños bocados, devoró aquel festín.

Habría que lavar las sillas del jardín antes de que vengan estos, le pidió la mujer.

El marido ocupó la mañana en tareas del jardín. Era la primera reunión social a la que acudían amigos de la ciudad. Tenéis que venir a verla, insistían. La casa estaba ajardinada por todos lados, dejando un patio al frente y otro en la parte posterior que conectaba con la cocina. Evaluó la situación y vio todo lo que

quedaba por hacer: quitar las malas hierbas, cubrir las calvas del césped, recortar las arizónicas. Aquello no era digno de llamarse jardín.

Compraron la casa en aquel pueblo de la sierra porque solían escaparse allí durante los festivos. Era lo más lejos que podían huir de la ciudad sin hacer del viaje un lujo. Solían desayunar en uno de los pocos bares junto a la plaza y, mientras apuraban la mañana al sol, contemplaban los montes e imaginaban lo idílico de vivir en un lugar así. El día que firmaron la hipoteca decidieron celebrarlo volviendo a ese mismo bar, como si así pudieran cerrar un círculo. Pero al llegar encontraron la verja echada.

Ay, madre, llevaréis sin venir mucho. Por lo menos cerró hace cinco años, les comentó uno de los paisanos.

El cierre de un bar del que uno ha sido asiduo provoca una tristeza particular. Como si todo el calor humano que allí se acumuló se evapora de golpe. Queda la conciencia de que el tiempo avanza sin pedir permiso y de que, mientras seguimos adelante, muchas cosas van quedando atrás.

La mujer dispuso el espacio de tal manera que absorbía el desastre generalizado del jardín. Un mantel de cuadros sobre el que orbitaban dos centros de flores secas. Las servilletas de tela que indicaban el sitio de cada uno de los comensales. Y un juego heterogéneo de sillas, reunidas del salón, el jardín y la cocina, que orbitaban alrededor de dos mesas de plástico.

Llegaron los amigos en grupos de dos, cuando no arrastraban alguna criatura. Cada uno hacía su particular ofrenda, ya fuera una fuente con comida o botellas de vino en mano. Dos besos por anfitrión. Los halagos por la nueva casa, tampoco faltaron.

Mientras su mujer realizaba un tour a las chicas por las estancias de la casa, los hombres revoloteaban alrededor de la barbacoa, controlando el punto de las morcillas y las pancetas.

Suelo venir por aquí a hacerme una rutina en bici. Deberías venirte, le dijo uno de los amigos.

El hombre, que sentía animadversión por el deporte, sonrió agradeciendo la invitación.

Al menos tú podrás venir a visitarme en un salto. Está a pocos minutos de aquí, contestó.

¿Pocos? Por lo menos te separan veinte minutos de la sierra, le respondió.

La estimación extrañó al hombre. Exageras, le dijo.

Hazme caso. Te digo yo que sí, insistió el amigo.

Y sacó la aplicación de mapas para calcular la ruta más cercana. Ves, le mostró al hombre en la pantalla, veinte minutos en coche. Contrariado, como cualquiera que ve abofeteada una convicción, el hombre quiso culpar a las tecnologías de haber reducido la espontaneidad con la que percibimos el mundo.

Allá en lo alto, ¿podría percibirse el humeo de las chistorras?

La comida se prolongó hasta bien entrada la tarde. Recordaron viejas anécdotas que al volver a masticarlas no devolvían ni una pizca del sabor de aquellos días. Algunos comensales se resignaban a beber agua o Coca-Cola, obligados a coger el coche para regresar. En varias ocasiones, la mujer ofreció la casa para quien quisiera descansar y marchar a la mañana siguiente. Ninguno de sus amigos

se decantó por pasar la noche allí. Se ahueca mal en casa ajena. Los últimos visos de luz animaron a los invitados a abandonar la casa de manera progresiva. Para cuando el último de los amigos se fue, la noche ya cubría el jardín.

Déjalo, amor. Metemos las copas y los platos, y ya mañana recogemos el resto, le dijo su mujer.

***

Los riscos palidecían con el amanecer y los pájaros granjeaban la atención de los primeros despertares, mientras el sol, que salía por el este, relevaba del turno a la luna que caía por el oeste. Parecía que, para completar su traslación, ambos debían esquivar siempre a la montaña, por arriba, por sus lados, que se posaba impertérrita en medio.

Aprovechó la mañana para subir al pueblo. La mujer pasaba unos días en casa de sus padres con preparativos del embarazo. Familiares y amigos habían organizado un babyshower, y él había conseguido escaquearse alegado motivos de trabajo. Paseando por el urbanismo de granito, dio a parar con el Museo Geológico. Atravesado por inquietudes metafísicas relacionadas con el monte, entró pensando que el museo podría ofrecer remedios para sus angustias.

Era un museo insulso, posiblemente levantado durante los años de pujanza económica para garantizar que toda comunidad tuviese su nicho cultural, y de paso repartir beneficios entre algún concejal y sus colegas. Descubrió, eso sí, que la sierra que contemplaba cada mañana tenía más de 500 millones años. Al final del recorrido había una muestra de animales taxidermizados. Quedó embobado ante la figura de la cabra montesa. Ojos estrábicos. Piel encolada. Sonrisa de cartoon. Si aquello quería mostrar la convicción del

taxidermista por fijar lo salvaje, de tener a la vista lo que no es humano, desde luego provocaba el sentimiento contrario.

Identificó a uno de los responsables del museo y decidió importunarle para despejar algunas dudas. Le preguntó si la zona en la que se hallaban era propensa a movimientos sísmicos. O si alguna falla cercana cruzaba bajo sus pies. O si ciertas condiciones metereológicas alteran la morfología de la naturaleza.

¿Movimientos de la Tierra? Son los cerros testigos. Algunas montañas registran la erosión del paisaje, desmantelado poco a poco por la erosión. Pero, caballero, ¡hablamos de un proceso de millones años!

Al salir del museo, pensó que no había nada de lo que preocuparse. Que su vida era una insignificancia comparada con la mecánica de los grandes cuerpos que nos sucedieron y nos sucederán.

Contempló las cumbres que se cernían sobre su cabeza y, en cambio, sintió que sí atestiguaban su presencia, como si alguien allá arriba le devolviera la mirada.

***

Por motivos de trabajo, el hombre debía viajar dos veces al mes a la ciudad para rendir cuentas a sus superiores sobre los avances del proyecto en el que estaban inmersos. La oficina se encontraba en un reconocido rascacielos del distrito empresarial, al norte de la ciudad. La altura del edificio, sumada a la escasa densidad urbanística de la zona, ofrecía una vista despejada de la sierra.

Al llegar al recinto, leyó el lema de la ciudad financiera: «Disfruta de los negocios con el aire puro de la serranía». Mientras aguardaba

en la antesala de la sala de reuniones, a la espera de que sus jefes salieran de un encuentro para entrar inmediatamente en otro, observó la línea del horizonte. La sierra se alzaba en la lejanía, reafirmando su autoridad sobre aquellos dominios. Siempre había disfrutado de aquellas vistas desde la ciudad, pero no recordaba haberlas contemplado nunca con una presencia tan imponente. Aquella estampa solo era posible cuando conduces en dirección al norte. Recurrió al teléfono, al igual que su amigo, para averiguar la distancia de la oficina hasta su casa. Más de una hora en coche, indicaba el maps.

¿Vigilando el hogar desde lejos?, le interrumpió uno de sus colegas, que le felicitó por adquirir una propiedad.

Balanceado hacia su polo paranoico, el hombre pensó en la particular relación que había establecido con la montaña. Tenía la sensación de que, cada vez que dejaba de mirarla, cada vez que desaparecía de su visión periférica, la montaña avanzaba unos pasos hacia él. Como si entre ambos existiera una fuerza imantada que atrajera la montaña hacia su cuerpo. Se preguntó entonces si sería capaz de seguirle incluso hasta el mar.

Avisó a su mujer de que esa noche llegaría más tarde de lo habitual. Quería aprovechar para almorzar con un antiguo compañero de la facultad y, de paso, quitarse de encima un par de recados en el centro. El amigo disimuló su envidia al comprobar hasta qué punto le había sonreído la vida. Habló de la hipoteca en la que se había metido para pagar un piso mediocre, de apenas tres habitaciones. Estaba cerca del viejo estadio de fútbol, ahora abandonado, donde ya empezaban a crecer los nuevos bloques de promoción urbanística.

Al menos, sigues en el barrio, le dijo el hombre, paladeando recuerdos del piso que compartieron cuando eran estudiantes.

Alargaron la comida hasta las dos copas. Su amigo maniobró una excusa para no pedir una tercera. Le despidió en la boca de metro más cercana y el hombre decidió dar una vuelta, olvidando esos recados que su mujer le había pedido que hiciera. Reconfortado por el callejero de la ciudad, recobró vivencias de tardes de paseo y noches de parranda cuando salía por ahí con su mujer y los amigos. Atendió a la fachada de los edificios y aquellas alturas de dimensiones humanas le transportaron a un lugar confortable.

Supo que se había distanciado lo suficiente cuando comenzó a deambular por barrios que ni siquiera de joven había transitado. En vez de regresar en taxi hasta la estación de tren más cercana, insistió en volver sobre sus pasos, con tal de disfrutar del calor que proporcionaba el bullicio de la ciudad.

Tuvo la fortuna de alcanzar el último tren. Aun así, mientras avanzaba por el andén, consideró la posibilidad de ralentizar el paso para perderlo a propósito y regalarse una noche en un hotel de la ciudad. Mascó la idea unos segundos, imaginando el peso de las explicaciones que tendría que darle a su mujer al día siguiente. Y no eran pocas, a esas alturas.

Sentado ya en el vagón, avisó a su mujer de que el tren salía por si podía recogerle en la estación del pueblo. En otro momento, hubiera aprovechado para contemplar las vistas o leer algún libro debidamente seleccionado para la ocasión. Por esa ruta apenas va gente y el traqueteo del tren mece a los pocos pasajeros, induciéndoles en un estado de sopor. Pensó en los domingueros cogiendo esa misma ruta para hacer una escapadita a la montaña.

Los días de sol ofrecen una panorámica de los montes en su plenitud. Cerró los ojos para no saber más de las vistas.

Unos meneos bruscos en el hombro le despertaron. El revisor del tren le informaba de que era la última parada y debía abandonar de inmediato el tren. Por culpa del sueño se había pasado la estación de su pueblo. Miró el teléfono y vio cuatro llamadas perdidas de su mujer. Le devolvió la llamada para explicarle lo sucedido.

Esperando en la intemperie, el hombre soportó el aliento helado de la sierra norte. La última estación era un cubículo improvisado, que albergaba los tornos y una pasarela subterránea para conectar los dos andenes. Detrás de sí se alzaban los montes que veía cada día desde su casa. Fantaseó con quitarse los zapatos y salir corriendo hacia ellos, fundiéndose con la oscuridad de la naturaleza, cuya existencia parecía distinta bajo la noche. Quizá si se mantuvo de espaldas, fue solo para frenar ese impulso.

Contó el tiempo exacto que tardó su mujer en llegar. Media hora, tal como aseguró su amigo durante la barbacoa.

Ya en el coche el hombre se calentó las manos con el ventilador del salpicadero. La mujer formulaba preguntas cada vez más incisivas sobre su paradero, a lo que el hombre respondía con evasivas y respuestas cortas e insatisfactorias. Le ofreció comer algo en algún bar de carretera para charlar con más calma. La mujer no comprendía el comportamiento errático de su marido en los últimos días, ¿cómo era posible que alguien tan reglamentado, que parecía llevar tatuado los horarios de los trenes, cometiera tantos despistes?

Te noto disperso, amor, se sinceró la mujer.

Vamos a casa. Estoy cansado.

La mujer trató de tranquilizarse atribuyendo el comportamiento irregular de su marido a tanto cambio. La mudanza, la llegada del bebé, la nueva moralidad, en definitiva. Cuando terminó de desmaquillarse en el baño, él ya descansaba en la cama, rígido, con las manos sobre el pecho, en una postura mortuoria. Antes de apagar la luz, le preguntó:

Churri, ¿no tienes a veces la sensación de que ciertos objetos se te acercan cuando te das la vuelta?

***

Despertó a la mañana siguiente con la convicción de que debía trasladar su estudio al sótano. Su espacio de trabajo estaba ubicado en el cuarto contiguo al del dormitorio. Una habitación destinada a un hipotético segundo hijo. Era incapaz de trabajar con las vistas a la montaña. Mintió cuando dijo que trasladaba los bártulos abajo porque el internet fallaba en la planta superior.

Hablaré con los del internet para arreglarlo, dijo la mujer.

Ya habrá tiempo. Habrá tiempo.

La época de lluvias le dio una tregua. Los nubarrones escondían el monte, difuminando todas las distancias posibles. Sumido en la luz artificial del sótano, el hombre pasó unos días tranquilo haciendo de la casa un refugio. Su mujer salía y entraba para atender recados y acudir al médico ante la ansiada llegada de su criatura. La tenuidad que ofrecían los días lluviosos le sumergía en el confort de caminar en pantuflas y descansar su espalda en los rayadores.

Durante la siesta aprovechaba para compartir los pocos momentos

de calma con su mujer. Moneando entre las sábanas, el hombre parecía recobrar la ilusión perdida por la casa. Acariciando su panza de ocho meses, la mujer repetía que pronto serían tres. La venida de su hijo le pareció una realidad inconmensurable. Iba a ser padre y pronto la llegada del niño desbarataría esa rutina erigida con la misma precaución con la que todo ser encuentra un nicho en un ambiente hostil. Iba a ser padre y, sin embargo, no lograba proyectar un futuro que fuera más allá del día siguiente. Su mujer seguía pasando la mano por la barrigota mientras le susurraba al niño: Pronto seremos tres.

Acomodado en la almohada, contemplando la horizontalidad del cuerpo de su mujer, la protuberancia que le salía del vientre, solo supo decirle:

Cariño, tu tripa parece una montaña.

***

Inundado por las sombras de su cuarto, intuyó que existen formas de oscuridad que devoran a la propia oscuridad, densidades que sumergen al cuerpo en las tinieblas. Su alarma debía sonar a las ocho en punto y, sin embargo, la noche parecía haberse olvidado de cederle el turno al día. Tanteó la mesilla en busca del teléfono móvil, esperando que todo fuera un simple despiste.

Se levantó y caminó hasta el ventanal para correr las cortinas. Tal fue su asombro al descubrir que las cortinas estaban abiertas. Y aun así, una masa informe y descomunal se interponía entre él y la luz. Abrió la ventana y extendió la mano para palpar aquello que bloqueaba el exterior. Apenas a un palmo de distancia, una piel rocosa y fría. Al fin la montaña, pensó. Por su pared descendía una veta blanca en diagonal. Sedimentos, mineral de un tiempo

remoto. Un vestigio que hablaba de presiones antiguas, de desplazamientos lentos, de un pasado sepultado bajo la misma inercia que había alzado aquella mole frente a su ventana.

Sacó el torso todo lo que el quicio le permitió y apoyó los antebrazos contra la superficie. Quiso fundir su piel con aquella otra piel mineral, como si pudiera intercambiar temperaturas, como si la humedad de la roca pudiera filtrarse en su propia carne. Habría podido pasar allí el día entero, inmóvil, buscando una quietud indistinguible de las cosas inertes. Pero un grito, procedente de la planta de abajo, lo arrancó de aquella extraña comunión.

¡Cariño, el desayuno está listo!

El hombre bajó las escaleras con cautela, recreándose en la penumbra cavernosa en la que se había transformado la casa. La montaña parecía haberse tragado el hogar entero para convertirlo en un refugio, devolviéndole a una dimensión uterina, la calidez de un cuerpo que alberga a otro en su interior. Del mundo exterior solo llegan ecos, amortiguados por esa corteza orgánica. Guiado en la oscuridad por el olor que transmitían las tostadas torradas que le había preparado la esposa llegó hasta la cocina.

¡Qué día tan estupendo para salir a pasear!

Luis Alemañ

La Máquina de muerte Infalible

Y, luego, la corriente se llevó nuestras caras.

No sabemos a dónde. No sabemos por qué.

Benjamín Prado

Aquella mañana la electricidad no circuló. Lo supo demasiado tarde; ya dentro de la bañera, con la tostadora entre las manos. Transcurridos unos segundos, comprobó que no ocurriría nada, al menos dentro de la bañera que había elegido como escenario del último acto de su vida.

Golpearon la puerta. El portero del edificio se disculpó con una amabilidad excesiva; olvidó distribuir la notificación de corte eléctrico para el día [...] debido a las obras en la calle [...]. Lo escuchaba sin prestar atención, empapado como estaba, con la sensación de haber vuelto a fallar en algo que en teoría era sencillo. Cerró la puerta y se quedó de pie en el recibidor, sin secarse, con la tostadora aún en las manos.

Desde hacía casi tres décadas era el dueño de una librería, una de esas que alguien decidió llamar *librerías de viejo*. La prosperidad del negocio no era el motivo que cada mañana lo llevaba a levantar la persiana, pero se sostenía. Había leído todo lo que consideraba necesario leer en la vida. Los volúmenes se acumulaban como capas de polvo: clásicos y contemporáneos, nacionales y extranjeros. Durante años creyó que leer era una forma de avanzar hacia *un yo más definido, más profundo*; últimamente le parecía una forma de repetirse; de generar una caricatura hasta la desfiguración total. La librería ya no ocupaba todo su tiempo. Alguien más joven, más resistente, quizá con el afán de transitar hacia un yo más definido mediante la lectura, llevaba el negocio.

Esa mañana dio con un recorte de periódico. Si lo dejó el camarero junto al café con leche en un momento de despiste, nunca lo supo. ¿Acaso sus gestos, el estado de su vestimenta o la tonalidad en las inflexiones de su voz delataba su intención oculta, una y otra vez frustrada? Se trataba de un anuncio pequeño, mal impreso, sin ilustraciones:

La máquina de muerte infalible ha llegado a [...]
Seguridad, eficacia, ausencia de error.
Solo durante unos días.

Dirección [...]

(Timbre pintado de verde)

El edificio donde se encontraba no destacaba por nada, era tan anodino como el anuncio del servicio. Un portal estrecho, un timbre sin nombre. Le abrieron sin hacer preguntas. Le indicaron una sala de espera. Había revistas antiguas, un reloj

demasiado ruidoso y una mesa baja. Al cabo de un rato, lo llamaron.

El hombre que lo atendió no parecía un inventor ni un charlatán. Parecía más bien una escalera que conduce a otra escalera que conduce a otra escalera, y ese pensamiento lo inquietó. Vestía de forma neutra. Hablaba despacio. Le pidió los datos habituales y le explicó que debía rellenar un formulario. A la pregunta sobre la obligatoriedad del formulario, le respondió afirmativamente. Se trataba de un requisito legal, nada más.

—¿Motivo? —preguntó la chaqueta gris, sin levantar la vista de la documentación.

Tardó en responder. No quiso explicarse demasiado. Dijo que el mundo había dejado de ofrecerle resistencia. Que todo operaba sin sentido y que a cierta edad se aprende a sortear los adoquines sueltos durante los días de lluvia o uno se moja los pies y coge un catarro.

La chaqueta gris anotó algo en un cuaderno.

El precio del servicio superaba por mucho lo que el librero podía pagar. Lo expresó sin dramatismo. Mostró el dinero que llevaba encima. Tras una breve pausa, la chaqueta gris aceptó el trato.

—¿Sabe qué? Lo comprendo perfectamente. A nadie le gusta llegar a casa un día de lluvia con los calcetines mojados —argumentó la chaqueta gris.

La máquina ocupaba una habitación entera. No tenía botones visibles ni instrucciones ni conductos. Era una estructura cerrada, opaca, con una única abertura. El librero preguntó si

debía prepararse de algún modo. La máquina se ocupaba de todo. Entró.

En el interior había un asiento y una luz tenue. Esperó. Durante unos segundos pensó que no ocurriría nada, como en los intentos anteriores, frustrados por pequeños detalles o por casualidades inexplicables. Entonces el proceso comenzó. No sintió dolor. Tampoco alivio. Hubo un movimiento breve, un contacto inesperado en el rostro como de plumas. Después, silencio. Salió.

Nadie le explicó nada. Abandonó el edificio con la sensación de haber pasado por un procedimiento incompleto. Mientras caminaba, pensó que quizá había modificado su naturaleza de caricatura de una caricatura a expediente en trámite de resolución. De vuelta a casa, en el autobús, los pasajeros lo observaban en silencio. No todos los días se ve montar en la línea C a un expediente en vías de resolución. Notó algo frío resbalarle por la cara. Hubo quien giró el rostro, otros aprovecharon para documentarlo con sus teléfonos.

Bajó en una parada que no figuraba en su trayecto habitual. Caminó hasta el zoológico. Se detuvo frente al recinto de los leones. Observó durante un rato el modo en que se movían: precisos, ajenos, concentrados en una lógica que no necesitaba justificación. —*La propia palabra jaula encierra en sí misma a la propia jaula, a los ocupantes y a los observadores* —pensó. Volvió a sentir la viscosidad fría por su cara, comenzó a salirle de la boca; era el expediente resolviéndose, el yo transmutado en el Expte. 376-A-Sección 1ª.

Saltó la valla. No gritó. No pidió ayuda. Esta vez, el procedimiento fue inmediato. El expediente se resolvió. En una oficina, un par de funcionarios colocaron la carpeta en un archivador y, bromeando, se marcharon a almorzar.

Edgar Barajas García

Inventario

Empecé a olvidar los martes. No todos, claro. Los martes de infancia permanecían intactos, fijados en la memoria con una precisión que no merecían: el olor a pino húmedo del colegio, el recreo con lluvia golpeando los cristales del pasillo, la mano de mi madre cerrando el cierre de mi mochila con ese chasquido seco que significaba que el día había comenzado en serio. Esos martes no se movían. Estaban clavados como fotografías en un corcho, inmóviles, un poco amarillentos, pero ahí.

Pero los martes recientes, los de los últimos cinco o seis años, habían comenzado a licuarse. A confundirse entre sí como acuarelas que alguien mojó antes de que secaran. Un martes era igual al siguiente. Eran días de tránsito, días sin asas, días que no ofrecían dónde agarrarse.

Lo primero que hice fue escribirlos. Compré una libreta de tapas grises en una papelería del centro que olía a goma y a madera vieja, de esas que quedan pocas. La dependienta era una mujer de unos sesenta años con el pelo recogido y unas gafas de montura roja que no pegaban con nada y pegaban con todo. Me preguntó si quería que me la envolvieran para regalo y le dije que no, que era para mí. Me miró un segundo de más, como si

eso le pareciera triste o valiente, no supe cuál de las dos cosas. Le pagué y salí a la calle y el aire de octubre tenía ese filo particular que no es todavía frío de verdad pero ya no es verano, ese filo que huele a algo terminándose.

Empecé a escribir esa misma noche, sentada en la mesa de la cocina con una taza de té que se fue enfriando sin que yo lo notara. Empecé por el principio, que no era hoy sino donde aún recordaba con claridad. El martes en que conocí a Claudia en aquella fiesta a la que no quería ir, donde ella estaba sentada en el suelo con la espalda contra la pared y un vaso de vino blanco en la mano, leyendo un libro en medio del ruido como si el ruido no existiera. Fui hacia ella porque me pareció la única persona en aquella habitación que no estaba intentando parecer algo. Le pregunté qué leía y me enseñó la portada sin decir nada, como si el título fuera respuesta suficiente, y lo era.

El martes en que enterramos a mi padre con un cielo despejado que me pareció una ofensa, porque los cielos despejados no deberían permitirse en los entierros, deberían existir leyes para eso, ordenanzas municipales que obligaran a la lluvia a aparecer cuando se la necesita. El martes en que firmé el contrato del piso y el portero, un hombre pequeño con bigote gris y andares de quien ha subido demasiadas escaleras en su vida, me dijo que el edificio tenía cien años mientras me entregaba las llaves, y yo pensé, sin saber por qué, que yo también los tenía. Que algo en mí llevaba cien años cargando con algo que no recordaba haber recogido.

Después vinieron los huecos. Huecos con forma de martes. Espacios en blanco donde debería haber algo concreto: una cara, un sabor, la sensación física de haber salido a la calle con frío o

con calor, de haber comido tarde o temprano, de haber hablado con alguien o de haber pasado el día entero sin abrir la boca. Nada. Solo la conciencia del vacío, que es quizás la forma más cruel de la memoria: saber con certeza que algo estuvo ahí, que hubo un día que transcurrió y que tú estuviste dentro de él, y no poder alcanzarlo. Como intentar recordar un sueño dos horas después de haberse despertado. Sabes que soñaste. Sabes que fue importante. El rastro está ahí, difuso, como vapor en un espejo. Pero el contenido se fue.

Intenté remedios. Miré fotos del teléfono ordenadas por fecha, buscando martes. Las fotos me daban hechos pero no sensaciones. Veía una imagen mía en algún sitio y pensaba: estuve ahí. Pero no recordaba cómo olía ese sitio, ni si estaba cansada, ni qué había pensado en el momento exacto en que alguien apuntó el teléfono hacia mí y yo sonreí o no sonreí. Las fotos son el resumen ejecutivo de los días. No son los días.

Busqué también en los correos electrónicos, en los mensajes de texto, en los recibos que guardaba por si acaso en una carpeta de la nube sin ningún sistema. Encontré fragmentos. Migajas. Un ticket de un supermercado de un martes de hace tres años que me decía que ese día había comprado lentejas, papel de cocina y una botella de vino blanco. No me decía por qué el vino blanco un martes, ni si lo bebí sola o con alguien, ni si ese alguien era importante, ni qué estaba pensando cuando lo elegí en el lineal, si lo elegí con intención o simplemente lo cogí porque estaba a la altura de los ojos y no quería decidir más cosas ese día. El ticket era una arqueología sin contexto. Los hechos sin la atmósfera. El esqueleto sin el cuerpo.

Mi vecina del cuarto, Remedios, tenía ochenta y tres años y una forma de moverse por el pasillo como si el suelo fuera una promesa que podría romperse. Un domingo por la mañana, mientras esperaba el ascensor con una bolsa de basura en la mano, me abrió la puerta y me invitó a pasar sin ninguna razón aparente, con la naturalidad de quien no necesita pretextos porque a cierta edad los pretextos se vuelven innecesarios. Entré porque no supe cómo no entrar.

Su piso era pequeño y estaba lleno de cosas ordenadas. No era el desorden de quien acumula por incapacidad de tirar sino el orden muy particular de quien ha decidido, con criterio propio y sin pedirle opinión a nadie, qué merece quedarse y qué no. Había una lámpara de pie en un rincón que no iluminaba nada útil. Había una silla en el pasillo donde nadie podía sentarse cómodamente porque quedaba demasiado cerca de la pared. Había un reloj en la cocina que iba diez minutos adelantado y que ella nunca había corregido, no por descuido sino porque le gustaba vivir con un pequeño margen de error oficial.

Sobre la mesa del comedor había una caja de galletas de lata, de esas con escenas navideñas en la tapa que ya no se fabrican igual, con los colores un poco desvaídos de tanto abrirse y cerrarse. Dentro no había galletas. Había entradas de cine. Las tenía clasificadas por décadas, metidas en sobres de papel manila con la letra apretada y azul, esa letra de quien aprendió a escribir cuando escribir todavía se enseñaba como una habilidad que merecía tiempo y atención. Cada sobre tenía escrita la década en la esquina superior derecha: 60, 70, 80, 90, y así hasta llegar a los más recientes, que eran los más finos, los más ligeros.

Cuando le pregunté si las releía de vez en cuando me miró de esa manera que tienen algunas personas mayores de mirarte, como si detrás de tu pregunta hubieran visto la pregunta que realmente querías hacer y te respondieran a esa otra, la más verdadera. No las leo, me dijo. Las peso. Me quedé callada procesando eso. Las peso, repitió, como si la segunda vez fuera para mí y no para ella. Cada sobre pesa diferente. El de los setenta pesa más porque íbamos mucho, dos veces por semana a veces, y las entradas eran de cartón grueso. El de los noventa pesa menos, ya eran de papel fino, y además fui menos porque mi marido enfermó y el cine dejó de parecer importante durante un tiempo. Pero no es solo el papel. Es que los años pesados dejan entradas pesadas aunque sean de papel de seda.

Estuve en su casa casi dos horas esa mañana. Me habló de películas que no había vuelto a ver desde que las vio por primera vez porque tenía miedo de que la segunda vez las encontrara distintas, y prefería conservarlas tal como las recordaba aunque su recuerdo fuera inexacto. Me habló de su marido, que se llamaba Vicente y que tenía la costumbre de comprar siempre dos programas de mano aunque fueran para ellos dos solos, uno para cada uno, porque decía que así cada quien tenía su propio recuerdo oficial del asunto. Me habló de una película que vio sola un martes de 1987, no recordaba el título, solo que salió del cine llorando y que se sentó en un banco de la calle y estuvo ahí media hora hasta que el llanto se fue solo, y que nunca supo exactamente por qué había llorado, si por la película o por algo que la película había removido sin permiso.

Me fui de su casa con esa historia dándome vueltas. Con la imagen de ella sentada en un banco llorando por algo que no sabía nombrar. La memoria guarda los efectos sin conservar

siempre las causas. Guardamos el llanto, guardamos la emoción, y la razón se escapa como agua entre los dedos. Y a veces el efecto es más verdadero que la causa.

Volví a la libreta. Empecé a escribir no solo los martes que recordaba sino los que intuía que habían existido sin dejar huella. Los reconstruía por contexto, por lo que había antes y lo que había después, como un arqueólogo que deduce la forma de un objeto por la impresión que dejó en la tierra. Si el miércoles estaba en el trabajo y el lunes había estado enferma con fiebre y el edredón hasta la cabeza, el martes probablemente había sido el día de la ducha larga y el café más fuerte de lo normal y la ropa elegida con más cuidado del habitual porque reincorporarse después de haber faltado siempre implica una pequeña puesta en escena, un acto de presencia que hay que preparar como si fuera una actuación.

Esos martes reconstruidos los escribía con lápiz en lugar de bolígrafo, para dejar claro que eran provisionales, que podían borrarse si aparecía la versión real. La versión real nunca apareció. Los de lápiz se quedaron y con el tiempo empezaron a parecerme tan válidos como los otros, porque qué es un recuerdo sino una reconstrucción, una historia que nos contamos sobre lo que creemos que pasó, filtrada por lo que somos ahora y lo que queremos que haya sido entonces.

Hubo un martes que tardé tres días en escribir. Era un martes de hace cuatro años, en octubre, cuando Claudia y yo llevábamos casi un año sin hablar. No porque hubiera habido una ruptura dramática sino porque las rupturas dramáticas son en realidad las más fáciles: tienen un momento claro, una línea, un antes y un después que puedes señalar con el dedo. Lo nuestro fue diferente. Fue una erosión lenta, imperceptible en el día a día,

como la piedra que el río no rompe sino que redondea hasta que ya no reconoces sus bordes originales. Las llamadas que tardaban más en hacerse. Los mensajes que se respondían con retraso y con menos palabras. Las ganas de contar cosas que se guardaban porque contar algo implica cierta fe en que al otro le va a importar, y esa fe fue menguando sin que ninguna de las dos la declarara oficialmente muerta.

Un martes de octubre, por la tarde, con poca luz. Había estado todo el día haciendo cosas sin importancia con la eficiencia falsa de quien evita pensar. Sonó el teléfono y vi su nombre en la pantalla y no contesté. No por rencor, porque el rencor requiere energía y yo no tenía energía. Por algo más difícil de nombrar: la sensación de que si contestaba tendría que saber qué decir, y yo no sabía qué decir, y el silencio que llevábamos meses construyendo entre las dos se había vuelto tan grande que cruzarlo requería un esfuerzo que en ese momento no me sentía capaz de hacer. Era más fácil dejar que el teléfono dejara de sonar. Era más fácil decirse que llamaría luego, mañana, la semana que viene, cuando tuviera palabras.

El teléfono dejó de sonar. Ella no volvió a llamar. Y yo tampoco llamé luego ni mañana ni la semana que viene. El silencio se solidificó y se volvió costumbre y la costumbre se volvió el nuevo estado de las cosas, ese estado que nadie eligió exactamente pero que todos aceptaron porque deshacerlo requería nombrar lo que había pasado y ninguna de las dos quería ser la primera en nombrarlo.

Escribí ese martes con bolígrafo, pero con letra más pequeña de lo normal, como si al hacerlo más pequeño ocupara menos espacio en el pasado.

Seguí escribiendo durante semanas. La libreta fue llenándose de una manera que no era exactamente cronológica sino temática, asociativa, como funciona realmente la memoria cuando la dejas moverse sola sin forzarla: un martes tiraba del hilo de otro martes que no tenía ninguna relación temporal con él pero sí emocional, estructural. El martes del entierro de mi padre tiraba del martes en que, siendo yo niña de unos siete u ocho años, lo vi llorar por primera vez, sin saber por qué, en la cocina, de espaldas a la puerta, creyendo que yo dormía.

Había ido a buscar agua. Era tarde y la casa estaba en ese silencio particular de las casas cuando todos duermen menos tú, ese silencio que tiene textura propia, distinto al silencio del día. La luz de la cocina estaba encendida, la del techo no, solo la pequeña luz del extractor, esa luz amarilla y escasa que lo hacía todo parecer provisional. Él estaba de pie frente a la ventana con los brazos apoyados en el fregadero. No lloraba con sonido. Lloraba con los hombros, ese llanto contenido que es más perturbador que el llanto ruidoso porque te das cuenta de cuánto esfuerzo está haciendo alguien para no ser visto. Me quedé en el umbral el tiempo suficiente para saber con certeza lo que estaba viendo. Luego me volví al pasillo y me fui a la cama sin el agua. Me quedé mirando el techo en la oscuridad pensando en que mi padre también era una persona a la que le pasaban cosas, y que eso, por alguna razón, no lo había pensado antes con esa claridad. Nunca se lo dije. Ahora pienso que tendría que habérselo dicho, aunque solo fuera para que supiera que lo vi, que lo vi y no se me fue.

El martes del contrato del piso tiraba del martes en que, a los diecinueve años, me fui de casa de mis padres con dos maletas demasiado pesadas y la certeza absoluta e infundada de que lo

que venía sería mejor que lo que dejaba. Mi madre me ayudó a bajar las maletas sin decir mucho. Mi padre no bajó. Dijo que tenía que hacer algo en el estudio y yo supe que era mentira y él supo que yo sabía que era mentira y los dos dejamos que la mentira funcionara porque era más limpia que la verdad, que era que despedirse en la puerta le resultaba insoportable y que si bajaba no podría no decirlo.

En la libreta empezaron a aparecer cosas que no sabía que recordaba. Detalles que mi cerebro había guardado sin mi permiso en algún cajón lateral, archivados sin etiqueta, sin índice. La marca exacta de los calcetines que llevaba puestos el día que suspendí el examen de conducir por primera vez: unos calcetines de rayas verdes y grises que me había puesto sin pensar y que desde ese día asocié para siempre con el fracaso, aunque fueran perfectamente inocentes. El nombre del perro de unos vecinos de cuando tenía doce años, un perro que ladraba cada vez que pasaba un camión y que se llamaba Sultán aunque no tenía nada de sultán, era un perro pequeño y nervioso que vivía convencido de que los camiones eran una amenaza personal dirigida específicamente a él. El color exacto de la puerta de un bar donde una noche esperé durante cuarenta minutos a alguien que no llegó: un verde agua muy específico, no verde botella ni verde menta sino exactamente ese verde agua, el verde de las cosas que están entre dos cosas sin decidirse por ninguna.

Esos detalles no eran los protagonistas de nada. Eran el fondo, el decorado que nadie mira cuando va al teatro porque está mirando a los actores. Y sin embargo ahí estaban, perfectamente conservados, mientras que los argumentos principales de muchos días importantes se habían evaporado sin dejar rastro

útil. Lo que queda no sigue la lógica de lo importante sino la lógica de lo intenso, de lo que tuvo suficiente voltaje emocional o sensorial para quemar algo en el tejido. Un olor gana a un acontecimiento relevante. Una textura extraña gana a una conversación significativa. El cuerpo guarda lo que lo sorprendió o lo perturbó o lo consoló a nivel casi animal, y deja ir lo que solo le afectó en abstracto, lo que ocurrió en el plano de las ideas sin aterrizar en el plano de los sentidos.

Fui a ver a Remedios un martes por la tarde, tres semanas después de mi primera visita. Llevaba un trozo de bizcocho de limón envuelto en papel de cocina, que es la excusa más honesta que existe para visitar a alguien porque no finge ser otra cosa. Ella abrió la puerta con la misma calma de siempre, me hizo pasar, puso el bizcocho en un plato sin desenvolverlo del todo. Le pregunté si alguna vez lamentaba haber olvidado cosas. Se sentó despacio en su sillón con esa manera suya de sentarse que no era lenta por vejez sino lenta por deliberada, como si cada movimiento mereciera su tiempo completo. Me miró un momento antes de responder, ese momento que la gente que tiene prisa interpreta como duda y que en realidad es simplemente respeto por la pregunta.

Lo que lamento, dijo al fin, no es haber olvidado. Es no haber prestado más atención cuando podía. Hay cosas que se fueron porque no las miré lo suficiente. Mi marido tenía una forma de doblar el periódico antes de leerlo que a mí en su momento me resultaba irritante, no sé por qué, era un gesto completamente inocente pero me sacaba de quicio, y yo nunca le dije nada pero tampoco me paré a mirarlo de verdad. Ahora no recuerdo cómo lo doblaba. Solo recuerdo que me irritaba. Y eso es lo que me

quedó: la irritación sin el gesto. Como guardar el marco y perder la foto.

Me quedé pensando en eso durante días. Guardar el marco y perder la foto. Cuántas veces había hecho exactamente eso. Cuántas veces me había quedado con la emoción sin el contenido, con la cicatriz sin el recuerdo preciso de la herida que la causó.

Probé durante una semana prestar atención especial a alguna cosa pequeña y concreta cada martes: la textura del pan del desayuno, el sonido exacto del tráfico a las ocho de la mañana desde mi ventana, el color del cielo a las seis de la tarde en esa época del año. Lo apuntaba inmediatamente en la libreta para no perderlo. Esa semana los martes pesaron más.

La libreta llegó a su última página un jueves por la noche, no un martes. La cerré y la puse sobre la mesa y la miré desde el otro lado de la habitación.

No era un archivo completo. Nunca podría serlo. Tenía huecos del tamaño de años enteros, semanas que se habían ido sin dejar rastro, conversaciones que habían existido y ya no existían en ningún sitio salvo quizás en la memoria de otras personas que tampoco las recordaban bien, o que las recordaban de manera completamente distinta a como yo las habría recordado si las hubiera recordado. Era un inventario roto. Pero era el único que tenía y era mío de una manera que nada más era completamente mío, porque nadie más podría haberlo escrito exactamente así, con esos huecos en esos sitios y esos detalles en esos otros.

Pensé en Remedios y en su caja de entradas de cine. Pensé que ella no había intentado recordar las películas, ni las

conversaciones de antes o después, ni con quién fue, ni cómo estaba el tiempo cuando salió a la calle con la entrada en el bolsillo. Solo había guardado el objeto pequeño y físico que demostraba que ese día ella había estado en algún sitio y había prestado atención a algo durante noventa minutos. Que había entrado en una sala oscura con otras personas desconocidas y había dejado que otra historia la habitara por un rato, que había salido con algo que no llevaba cuando entró, aunque no siempre supiera nombrarlo.

Estuve un rato mirando la libreta cerrada sobre la mesa. Pensé en el martes del teléfono que no contesté. Pensé que ese martes había ocurrido de todas formas, con todo su peso, y que ese peso había estado ahí durante cuatro años aunque yo no lo hubiera nombrado ni lo hubiera querido mirar. Que los huecos del inventario no eran errores del sistema sino parte del diseño. Que no recordar no significaba que no hubiera ocurrido. Y que había cosas, pocas, que todavía podían no quedar en hueco si alguien hacía el movimiento a tiempo.

Esa noche llamé a Claudia. Contestó al segundo tono. Su voz tenía el tono particular de quien no esperaba la llamada pero tampoco se sorprende del todo, como si en algún nivel lo hubiera estado esperando sin saberlo. No dije nada importante. Ella tampoco. Hablamos de cosas pequeñas durante casi media hora, esas conversaciones que parecen no ir a ningún sitio y que en realidad van a todos los sitios a la vez porque lo que importa no es el contenido sino el hecho de estar hablando, el hecho de que las dos hayamos decidido que el silencio que habíamos construido no tenía por qué ser definitivo.

Antes de colgar me preguntó qué había estado haciendo últimamente y le dije que había estado haciendo un inventario. Me preguntó de qué. Le dije que de los martes. Hubo una pausa breve y luego se rió, no de burla sino de reconocimiento, esa risa que significa que algo te ha sonado verdadero aunque no lo entiendas del todo. Los martes, dijo. Siempre fueron raros los martes. Sí, le dije. Siempre.

Colgué y me quedé sentada en el suelo con la espalda contra la pared, que es exactamente como Claudia estaba la primera vez que la vi, y pensé que eso era también una forma de inventario: encontrarte en la misma posición que alguien que quieres, sin haberlo planeado, y reconocerlo.

Afuera llovía un poco, esa lluvia fina de ciudad que no moja del todo pero lo impregna todo de un olor particular, el olor del asfalto mojado que es uno de los pocos olores que no ha cambiado desde la infancia, que huele igual ahora que hace treinta años, que huele igual en cualquier ciudad como si el agua y el asfalto tuvieran un acuerdo que ninguna otra cosa tiene.

Fui al cajón y saqué un bolígrafo y escribí en la última página de la libreta, la que había dejado en blanco: jueves. Llamé a Claudia. Estaba sentada en el suelo con la espalda contra la pared. Afuera llovía un poco.

Una entrada de cine. Nada más.

Francisco Cayuelas Carbonell

Negro como el mar

"¿Has entrado tú hasta las fuentes del mar,
y has andado escudriñando el abismo?"

— Job 38:16

Cuando la muerte le sorprendió una tarde de otoño, Carlo Cofrado no pensó en su vida, ni en su familia, tampoco en el mar. Pensó en el negro.

Al principio solo sentía un dolor persistente en el brazo, una molestia sorda que atribuyó, como todo, al trabajo. Años de arrastre, de redes tensas como cuerdas de pozo, de madrugadas que olían a gasoil y sal. Pero el dolor no se fue, se quedó, creciendo cada día un poco más. Hasta que una tarde le cerró el pecho y lo obligó a tumbarse para no caer. Ahora, en la cama donde iba a morir, el aire le entraba a trompicones. Frente a él, erguido, su nieto parecía hecho de otra materia: limpio, intacto, como un edificio recién construido.

—Ven —dijo Carlo, apenas un gesto de mano.

El muchacho se acercó sin hablar, contempló los escombros de aquella obra rota que un día había sido el rostro de su abuelo. Afuera, en las copas de los almendros, cientos de estorninos ocupaban las ramas, haciendo que los árboles fuesen más negros que verdes. Carlo los miró fijamente.

—Esos pájaros van a matarme.

El nieto no respondió, se levantó y cerró la ventana, aunque sabía que deliraba. Muchas veces había escuchado las historias de su abuelo y ninguna de ellas tenía sentido. En ocasiones, entre risas falsas, le seguía la corriente para no perder lo poco que quedaba de aquel hombre que un día lo llamaba nieto.

Carlo bajó la mirada hacia sus manos. Cerró los ojos unos segundos. Después los abrió y se quedó observando las palmas. Allí estaba toda su vida, las cicatrices que las adornaban eran un mapa, algunas finas como hilos, otras gruesas, mal cerradas. Cada una tenía su origen, aunque con los años todas acababan diciendo lo mismo.

La primera llegó el día en que conoció el mar. Entonces el mundo era solo hambre, las calles estaban llenas de cuerpos que aún caminaban por costumbre. No se olía comida, solo sal. Siempre sal. Su madre no le pidió que fuera al mar: se lo entregó. Once años bastaban para aquel joven. El «Rocino» lo esperaba en el puerto: pequeño, duro, viejo antes de tiempo. Cuando subió, el mareo le revolvió el estómago. Intentó contener las ganas pero todo esfuerzo resultaba inútil. Se agarró fuerte a la baranda y vomitó sobre la cubierta, entre las risas secas de los tripulantes.

—Mejor ahora que después —dijo su tío—. Me recuerdas a tu padre, él también vomitó el primer día.

Carlo no dijo palabra.

—Perdona, no quería...

—Es igual.

—Toma —dijo acercándole un vaso de agua—. Te aliviará un poco.

Carlo dio un sorbo.

—¿Te acuerdas de la primera vez que te llevé al puerto? —dijo entonces, con una media sonrisa—. Siempre que estoy triste me acuerdo de aquel día. Del pájaro que sacaste del agua. Creías que habías pescado algo de verdad, pero solo se había comido el pez que acababas de sacar.

El tío soltó una breve risa por la nariz.

—A ver si hoy tienes más suerte.

Carlo le dio las gracias y empezó la faena.

El mar, aquel día, era ámbar. Carlo no lo olvidó nunca. Aprendía por miedo. Cada nudo, cada tirón del palangre, cada silencio de los hombres. Hundía poco a poco su pecho.

Perdido en las espirales de espuma que dibujaban las olas chocando contra el barco, Carlo vio en el fondo por primera vez la sombra que le seguiría durante toda su vida. No era más grande que un puño, no hizo ruido, no rompió las olas. Solo estuvo allí, bajo la superficie, como si siempre hubiera estado.

Carlo avanzó para mirarla mejor, entonces notó un dolor sordo en la mano. El anzuelo de su palangre se le había clavado en el dedo durante el despiste. Pero no gritó. Media hora después, mientras le sacaban el hierro y le daban de beber para que no se desmayara, volvió a mirar el agua con la esperanza de volverla a ver, pero la sombra ya no estaba. Aunque al día siguiente volvió, y al otro. Y cada vez era un poco más grande. Carlo nunca dijo nada. Porque en el mar hay cosas que, si se nombran, crecen más rápido.

—

La segunda cicatriz se la ganó muchos años después, pero no vino del mar. Vino de noche. Una noche sin bordes, sin luna, en la que el aire sabía a tierra mojada y a pescado podrido, como si el pueblo entero estuviera exhalando su último aliento.

Entró en su casa y la encontró vacía. No vacía de muebles, sino vacía de vida. El reloj no sonaba, el fuego no ardía. Y allí, en el salón, su padre lo esperaba de pie, pero no tenía rostro. Solo una superficie blanca, lisa, donde deberían estar los ojos, parecía un lienzo estirado sobre un cráneo.

—Estoy cansado —dijo Carlo, sintiendo el peso de los años de mar sobre los hombros—. Quiero dormir.

—Yo ya lo estoy —respondió el padre, y su voz no salía de una boca, sino del centro de esa máscara blanca.

Se sentaron envueltos en un silencio que pesaba más que el mar. Carlo intentó apartar la mirada, pero no pudo. La ausencia de rasgos de su padre era más hipnótica que el oleaje.

—¿Por qué no quisiste conocerme?

—Hay cosas que es mejor no conocer.

Callaron un instante, sobre la pared de la chimenea se proyectaron dos sombras de unos pájaros que crecían poco a poco. Carlo se perdió en ellas.

—¿Podré descansar algún día?

—No —dijo el padre, alargando una mano que Carlo reconoció por los callos, no por la forma—. Los Cofrado no dormimos. Soñamos que vivimos. Y cuando soñamos que morimos, empezamos a soñar que estamos en el mar. No hay salida.

Carlo no entendió, nunca entendería del todo aquello.

—Mañana nacerá tu nieto.

—Entonces nacerá malsoñando —dijo el padre.

El cuchillo apareció sin aviso, como si hubiera estado siempre sobre la mesa, aunque Carlo hubiera jurado que no estaba allí antes. El padre tomó su mano izquierda, la que gobierna el corazón, y la abrió sobre la madera. Carlo notó los dedos de su padre fríos como el mar cuando amanece. El corte fue limpio, quirúrgico, pero no sintió dolor. La sangre no brotó, sino que emanó, con una calma espesa, extendiéndose por las vetas del suelo como si buscara algo. Los pájaros entraron. Sus graznidos tentaron con rasgar los tímpanos de Carlo. Se posaron en el suelo y bebieron de los charcos negros.

Cuando despertó, la herida seguía allí, abierta y roja. Y también, desde la casa vecina, el llanto agudo de un niño que no existía la

noche anterior. Supo entonces que había sido testigo no de un sueño, sino de una ceremonia que no recordaría del todo, pero que llevaría marcada para siempre.

—

No era por la fiesta. Nunca lo había sido del todo, pero aquella mañana algo empujaba a los vecinos hacia el puerto. Salieron sin haberlo hablado, como si la noticia del nacimiento —o la del encuentro de Carlo con su padre sin rostro— hubiera circulado por debajo de las puertas, por las grietas de los muros de adobe. La Virgen del Carmen viajaba en el «Rocino», colocada sobre un paño blanco que alguien había tendido entre los cabrestantes. Flores de papel crepé, de esas que se guardan para los entierros, colgaban de los obenques. Manos endurecidas por el cobertizo sostenían cirios que el viento apagaba antes de encenderlos. Cabezas inclinadas. Nadie cantaba salvo Carlo que silbaba una melodía errática en la popa. Seguía con la mano vendada, aunque la venda ya era negra. No recordaba haber subido a bordo. Recordaba el cuchillo, la máscara blanca de su padre, el llanto del recién nacido. Luego, un salto. Y ahora el vaivén del «Rocino», las maderas quejándose como si también ellas hubieran envejecido de golpe. El mar era ámbar. Un ámbar turbio, denso, que olía a cobre. Carlo pensó que el mar estaba cansado, o que estaba esperando.

Al principio, nadie dijo nada. La procesión avanzaba en silencio, surcando la bahía con esa lentitud de las cosas que no quieren llegar. Hasta que alguien lo vio. No fue un grito. Fue un dedo que se alzó, señalando la proa. Luego otro dedo. Luego todas las miradas. La mancha.

Oscura. Extendida. Inmóvil.

Al principio parecía un derrame de petróleo, de esos que a veces dejaban los barcos mercantes. Pero no olía a fuel. Olía a podrido, a pluma mojada, a algo que había estado demasiado tiempo bajo el sol sin haber llegado a la superficie. La embarcación se acercó en silencio. El único ruido era el del casco cortando el agua espesa, un sonido viscoso que se pegaba a los oídos.

Y entonces comprendieron.

Miles de estorninos flotaban sobre el agua. Hinchados, quietos, con las alas abiertas como si hubieran querido volar hasta el último instante. Sus ojos, pequeños y negros, reflejaban el cielo nublado. Algunos habían empezado a descomponerse; otros parecían recién muertos, como si hubieran caído todos al mismo tiempo, en el mismo segundo. Las olas no los movían. Estaban pegados a la superficie, formando una alfombra que se perdía en el horizonte. El mar se había vuelto negro.

Carlo sintió un tirón en la herida. No era dolor. Era un llamado. Miró hacia el fondo, hacia donde la mancha parecía más densa, y por un instante creyó ver una forma moviéndose bajo los cadáveres. Algo que subía. Algo que quería romper la lámina de plumas y picos. Apartó la vista. Nunca había nombrado aquella sombra, y no iba a hacerlo ahora.

Nadie habló. Nadie preguntó. El patrón del «Rocino» dio la orden de virar sin usar la voz, solo con un gesto seco de la mano. La Virgen regresó manchada. Alguien, al pisar la tierra firme, se persignó con la mano izquierda. Otro fue directamente a la taberna y pidió un vaso de aguardiente que dejó sobre el

mostrador sin beber, como ofrenda. Desde ese día, en Camaro, ciertas cosas dejaron de decirse en voz alta.

—

Un golpe seco contra el cristal devolvió al nieto al presente. Luego otro. Y otro. Los estorninos chocaban contra la ventana, uno tras otro, como si algo los empujara desde fuera. No era el viento. El aire estaba quieto. Cada impacto dejaba en el vidrio una mancha oscura, un rastro de plumas aplastadas, y luego el pájaro caía al suelo con un golpe sordo. El muchacho contó hasta doce antes de que sus dedos dejaran de temblar.

Carlo respiró hondo por última vez. Fue un sonido húmedo, como el de una piedra que se hunde en fango. Luego el silencio. Un silencio tan pleno que el nieto pudo oír cómo los estorninos seguían estrellándose, pero ahora sus cuerpos parecían caer en un lugar más lejano, como si la muerte del abuelo hubiera ensanchado la distancia entre las cosas.

El muchacho no se movió. Miró el cuerpo de su abuelo esperando… algo. Una señal. Una explicación. Cualquier cosa que cerrara aquello. Pero no llegó. No supo muy bien cómo debía despedirse, ni si debía hacerlo. Así, subió a la cama y se ovilló contra el cadáver, buscando en el frío de Carlo el mapa de su propia sangre. No pensaba en nada. Solo en el ritmo de aquellos golpes, cada vez más espaciados, hasta que cesaron del todo. Entonces se hizo el silencio absoluto. Un silencio que pesaba. Que olía a sal y a pluma quemada.

Cuando el silencio colmó su paciencia decidió por fin salir de la casa. Al poner un pie fuera, no entendió qué estaba viendo. La calle, el camino, los escalones de la iglesia, todo había

desaparecido bajo una capa uniforme, movediza, que reflejaba la luz de un modo equivocado. El suelo no era suelo. Era negro. Miles de cuerpos cubrían cada palmo. Plumas, huesos, alas rotas, cabezas torcidas con los picos abiertos como si aún quisieran beber algo. Algunos seguían vivos, agitando una ala inútilmente, arrastrándose sin dirección. Otros habían reventado al caer desde lo alto, y sus vísceras dibujaban pequeños cráteres en la piedra.

El muchacho dio un paso. Luego otro. Cada paso producía un crujido húmedo, insoportable, que se le metía en los dientes. Sintió cómo las suelas se hundían en carne y hueso, cómo algo pegajoso se filtraba entre sus dedos descalzos —porque sí, ahora recordaba que había salido sin zapatos, que los había dejado junto a la cama de su abuelo sin saber por qué. Miró sus pies. Ya estaban manchados. Negros hasta los tobillos.

Entonces lo comprendió. No del todo. Nunca del todo. Pero lo suficiente.

En Camaro, la herencia no se decía. No se contaba. No se explicaba. Se pisaba. Se llevaba pegada a la piel. Se respiraba en el aire que olía a pájaro muerto, en el agua que nunca volvería a ser ámbar. Se miraba en los ojos de los que aún caminaban por la calle sin preguntar por qué el nieto de Carlo Cofrado tenía las manos vacías y los pies negros. Porque en Camaro todos sabían que hay cosas que no se heredan con sangre, sino con silencio. Y que el silencio, al final, siempre pesa más que el mar.

Isabel Ferrer

Hacerse a la idea

Ya han pasado varios días desde la última vez que mensajeamos y un silencio absoluto reina en el brillo de la pantalla cada que reviso si tengo algún mensaje suyo. Y me repito que no. Que no va a hacerlo. Ya mételo en la cabeza, me digo, no te va a escribir…

Pero es que, ¿y si sí? Si le diera por escribirme… Si la próxima vez que revisare esperanzada el teléfono encontrase acaso un mensaje suyo… Me preguntaría seguramente cómo estoy y qué estoy haciendo en este momento. Eso desataría una larga conversación en la que él me preguntaría infinidad de cosas hasta que al fin se atrevería a invitarme a salir. Y en el extraño caso en que esto sucediera, yo claramente respondería afirmativamente. Quedaríamos en un bar. Me cambiaría la ropa que tengo puesta. Me pondría un vestido rojo corto para llamar la atención. Soltaría mi pelo como quien no quiere la cosa pero más bien como que claro que sí la quiere. Casualmente, todo fríamente calculado. Yo llegaría unos minutos antes que él, que se estaría queriendo hacer el interesante. Trataría de actuar calmada pero mis nervios se escaparían por los poros de la piel en forma de sudor, y todo el esfuerzo que hubiera hecho para verme reluciente se iría al carajo, porque ahora mis axilas estarían manchadas con el olor de mis —

no tan ingenuas— expectativas. Tomaríamos, yo mezcal y él vino para no ponerme incómoda y el efecto casi inmediato del alcohol iría apagando la ansiedad que a los dos nos habría importunado ya un par de horas. Reiríamos, porque eso es lo que mejor sabemos hacer juntos y después del segundo trago decidiríamos ir a caminar al parque aledaño al bar. En unos meses, esa misma caminata se nos habría hecho ya costumbre.

El momento decisivo habría sido ese en que me presentara a su galerista. Porque eso significaría para él estarle anunciando al mundo que esto no era otra aventura más. Sus ojos ya se habrían acostumbrado a la mirada impaciente de los míos y al año más o menos de nuestro primer encuentro estaríamos ya viviendo juntos y yo me pondría sus camisas blancas arremangadas con minifalda para salir de fiesta. Buscaríamos juntos todos los muebles y las plantas de la casa y más importante aún, los cuadros que colgaríamos felices sobre las altas paredes blancas de nuestro departamento. Algunos serían pósters de obras surrealistas, otros, originales de artistas incipientes o amigos que expusieron en alguna galería cercana a la casa. También colgaríamos fotos suyas, de esas que no salieron en exposición. Y en la alfombra persa obsequio de su madre nos tiraríamos a escuchar música por las tardes. Yo pondría las sinfonías completas de Sibelius en esa versión famosa de Karajan, que escucharíamos de principio a fin, como si fueran una sola pieza que en la imaginación puede continuar así hasta el infinito. Él pondría grupos underrated como Gang of Four, y terminaríamos bailando en calzones hasta que nos diera la mañana, despertando al mediodía en la alfombra, con su cabeza sobre mi pelvis y una sábana cubriéndome las piernas, que él me habría puesto a medio sueño, al notar el frío erizándome la piel. Desayunaríamos crudos, planeando nuestro futuro juntos. Y

efectivamente viajaríamos a Nueva York. Y en Nueva York iríamos a galerías y museos a reírnos del arte de nuestros tiempos y a caminar por el Central Park, donde yo lo obligaría a tomarme mil fotos con los cerezos floreados en el fondo. Tendríamos un bar preferido en Chelsea y nuestras arepas favoritas estarían en Queens, cerca de alguna estación grande de metro. Cuando nos cansara la ciudad, iríamos al Pacífico, a un cuarto frente al mar, de esos que tienen hamacas en la terraza para pasársela leyendo y descansar la vista subiendo la mirada, encontrándose un paisaje azul derritiéndose bajo el calor inclemente del sol. Yo leería a Joyce con mis piernas amarradas a las tuyas. Tú, libros de psicoanálisis en el intento de descifrar, por fin, el origen de tus neurosis recurrentes. Intentaríamos amarnos sobre la arena, descubriendo la incomodidad de nuestra astucia, cambiándola por el mar, penetrándonos en su vaivén bajo la curiosidad de la luna mirona. En la ciudad, saldríamos unas veces con tus amigos y otras con los míos, que en algún momento se habrían acostumbrado a vernos siempre juntos, presenciando nuestro mimetismo inevitable con el tiempo. Adoptaríamos un perro al que llamaríamos Futuro y habitaría nuestro hogar hasta que descubriéramos tu alergia canina y tuviéramos que buscarle por desgracia un adoptor.

Nacería ella y de pronto nos veríamos obligados a preocuparnos por alguien más que no somos nosotros mismos. La hamaca que se mecía en la sala casi siempre sola, me mecería con ella ahora, mientras tú trabajas, concentrado, en el sillón pegado a la ventana, por donde veríamos la lluvia en verano decantarse a chorros sobre el balcón. Ella iría creciendo. Iríamos a todos los festivales de la escuela, la llevaríamos a las exposiciones temporales del museo de arte moderno y a conciertos a sala Neza tratando de ser los padres que nosotros no tuvimos. Tú le leerías cuentos para

dormir y yo le cantaría con la guitarra que me obsequiaste tú en algún cumpleaños. La playa, la hamaca, tus brazos, mi voz. Todo lo compartiríamos ahora también con ella, olvidándonos paulatinamente de los desbordes que alguna noche produjeron una vida aparte.

Sospechosos de traiciones y mentiras, sostendríamos peleas absurdas, incapaces ya de producir un diálogo con sentido. No habría más un lenguaje común. Añoraríamos los tiempos en los que la vida fue sencilla. Las tormentas de verano arrastrarían de nuevo las hojas secas del balcón, llevándose con ellas el eco restante de nuestras enrabiadas discusiones, pero en invierno resurgirían nuestros rencores con el afán de calentarnos los cuerpos entumidos. Llegarías un día a anunciar lo inevitable y yo te dejaría ir, calmada, llorando más tarde en silencio tu partida por demás tan necesaria. ¿Cuándo nos habríamos dado el último beso sincero, el último realmente voluntario? Te irías de la casa con tu ruido, con tus libros, con tu arte… Te irías con tu risa, tus regaños; con tus ojos y tus manos. Dejarías todos los post-its con notitas mías que habrías ido acumulando a lo largo de los años. Abandonarías también una caja con fotografías que fuiste tomando de mí, bailando, durmiendo, retando al lente. Te irías con un pedazo mío que nos parecería a ambos un misterio. No sabrías muy bien qué hacer con él, pero lo cargarías hasta el último día en que tus ojos te dejaran ver el mundo. Un resto tuyo se quedaría también, tal vez sin quererlo, merodeando en la casa conmigo.

Años después me presentarías una novia más joven que se parecería extrañamente a ti. De mis intentos frustrados por recomenzar una vida en pareja no te habría hablado mucho. El tiempo correría su curso impaciente y desconsiderado, con la misma simpleza con la que se leen un par de páginas de cuento.

Envejeceríamos medio solos, medio acompañados, teniéndonos que encontrar un par de veces al año para pasar tiempo con nuestros nietos. Tendríamos cuatro y cada uno a sus favoritos, pero todos ellos me querrían, evidentemente, más a mí. Nuestra senectud se haría patente en las formas comunes de achaques inevitables. Nunca habríamos sido de mucho ejercicio y tu adicción tardía al tabaco habría causado ya un deterioro notable en tus pulmones. Recibiría un día una llamada de una voz desconocida anunciándome tu muerte repentina. Yo misma fallecería siete años más tarde en la misma cama en la que alguna vez te hubiese leído mis pasajes favoritos del Quijote.

Así transcurriría nuestro amor y así nos llegaría la muerte un buen día sin avisarnos. Así tendrían a bien las cosas a pasar, si se te ocurriera por fin escribirme. Pero no vas a hacerlo. No me vas a escribir y tengo que aceptarlo, hacerme a la idea. Tengo que hacerme a la idea.

Facundo Jaitt

Puertas

Felipe llama a su novia para contarle que terminó el curso de cerrajero y que decidió dejar su trabajo. El rubro inmobiliario está bien, pero el salario no es proporcional al sacrificio de libertad personal al que se siente sometido. Lo hacen trabajar horas extra y algunos sábados, y en ocasiones tiene que viajar muy lejos para mostrar lugares que rara vez se terminan vendiendo o alquilando.

La cerrajería, en cambio, garantiza la conversión. Ir al lugar es igual a cobrar. Y una vez abierta la puerta, se termina la tarea. No es necesario entrar con el cliente al inmueble ni escuchar sus quejas minuciosas, que tienen siempre por objetivo lograr la reducción del precio de venta o de alquiler.

–No te interesa progresar –le dice su novia al teléfono.

–Me llama un número desconocido, hablamos después.

Su primer cliente. Una mujer que se dejó la llave adentro del departamento.

Él recién publica sus servicios en internet. Le sorprende la velocidad del algoritmo. No le gusta. La mujer, sin embargo, le explica que lo eligió a él y no a otro porque todavía no tiene

ninguna reseña. Supuso que se trataba de un cerrajero principiante, y que por esa razón no se atrevería (o no debiera) a cobrar lo que otros cerrajeros más expertos e insolentes. Felipe le asegura que la suposición es correcta, se pone una gorra y unos anteojos y sale para allá.

Unos días después ya está cobrando el doble. Ganó confianza. Ahora entiende la vulnerabilidad de sus clientes, que están siempre cansados y hambrientos cuando él llega. Podría cobrar incluso más. Si no lo hace es por las reseñas. Y porque no es ambicioso. La ambición es el síntoma de una época de la que quiere escapar.

De sus amigos, solamente Martín sabe que ahora es cerrajero. Solo se lo contó a él. Si los demás descubrieran los beneficios de pensar con el cuerpo en lugar de la cabeza, todos querrían dedicarse a lo mismo y la competencia interna sería insoportable. Prefiere que sigan enfocados en sus carreras, abriendo puertas virtuales detrás del monitor de sus computadoras. Para las puertas reales está él.

El sábado a las 3 de la mañana lo llama un cliente. Él está bailando con su novia y Martín en un bar del centro. El cliente vive a las afueras de Barcelona, en Sabadell, y a pesar de que podría cobrar una buena suma, Felipe le dice que ahora no está disponible y corta. Baila por otra media hora. Se olvida de todo. Solo piensa en las luces de colores. Hasta que el teléfono vuelve a sonar.

Es el mismo cliente. Esta vez algo desesperado; todavía no consiguió un cerrajero y casi le ruega que vaya. Le propone un

acuerdo de tarifa abierta: el precio que Felipe determine estará bien.

Felipe termina aceptando. Más por una cuestión de principios que de economía. Le dice a su novia que está cansado y a Martín la verdad. Se lo dice a cada uno individualmente, al oído, y los dos responden de la misma manera: asintiendo con los ojos cerrados.

En la casa de su cliente, las cosas se complican. La puerta es diferente a todas las que Felipe había visto antes; tiene un cilindro antibumping y no sabe cómo abrirla. Para colmo, llegar a Sabadell le llevó una hora; ya son las 5 de la madrugada.

El hombre se sopla el flequillo cuando los intentos de Felipe por abrir quedan truncos. Hace calor y los dos están transpirando. Felipe tiene las manos mojadas y eso hace que todo sea más complicado.

Cuando la luz del sol comienza a entrar por la ventana del palier, el hombre llama por teléfono a su hermano y le pregunta si puede dormir en su casa. Después corta y le dice a Felipe que se vaya; no le ofrece pagarle y él tampoco se lo pide.

Felipe vuelve a Barcelona sentado de espaldas a la dirección en la que avanza el tren. Piensa que todo traslado debería ser en reversa: así las cosas aparecen de pronto. Ya suficiente tiempo tiene para contemplarlas mientras se alejan.

Desayuna en la terraza de una panadería, un café con leche y dos croissants rellenos. Después se queda un rato largo con los ojos cerrados bajo el sol, hasta que los abre y entiende que en realidad sigue arriba el tren, soñando con el desayuno.

Cuando llega a Arc de Triomf busca la panadería del sueño, pero nunca fue capaz de encontrar algo con lo que antes había soñado. Se termina conformando con la primera que aparece.

De ahí se va a la casa de Martín. Toca el timbre. Alguien abre la puerta de calle sin decir nada por el interfono. El edificio no tiene ascensor y el departamento está en el piso seis. Felipe llega sin aire y transpirado a la puerta y la golpea tres veces. Espera. Vuelve a golpear nuevamente. Así hasta que se hace evidente que nadie va a abrir. Piensa por un momento en abrirla él mismo, pero no termina de formar una opinión sobre la moralidad de hacerlo. Mira por la ventana hacia el patio interno, no puede asomar la cabeza y no alcanza a ver el fondo.

Gonzalo López Martínez

Cardamomo

Afuera llueve. Me espera una larga noche de trabajo por delante. Preparo un té con semillas que machaco en el mortero. No sé de qué son pero me hacen bien. El envoltorio está en chino. Hago un ejercicio de memoria. Me remonto a una tarde de hace algunos años.

Llovía. Tanto, que no veíamos el otro lado de la calle. Era una de esas lluvias rioplatenses que parecen un castigo divino. Nos refugiamos en una tienda del Barrio Chino. Una de las que oscilan entre un gato dorado de la suerte y una katana desafilada a lo *Kill Bill*. Hablábamos de nosotros y el pasado mientras desfilábamos entre góndolas llenas de artículos innecesarios. De nosotros y el presente en el pasillo de los juguetes, cuando de repente te pusiste seria. Ahora pienso que viste algo que te recordó a tus hijos o a los míos. Me miraste a los ojos y me dijiste que no teníamos, no debíamos, no podíamos seguir con esto. Te aseguraste de cerrar todas las puertas con esos tres verbos. Aunque tenías razón, y te lo hice saber. Hablábamos de nosotros y el futuro. Con todo el dolor del mundo. Caminábamos abrazados entre las ofertas. Hablamos de qué comer esa noche. Caímos en cuenta de que sería la última.

Luego volverías a tu vida, yo volvería a la mía, y Buenos Aires quedaría vacía sin nosotros. Compramos arroz en un comercio chino. No fuimos demasiado originales. También unos condimentos llenos de pictogramas que no entendíamos. Una chica del lugar nos hizo saber que lo que llevábamos maridaba bien. Le creímos. Te quedaste parada frente a un estante. Tomaste un paquete de cardamomo. Me propusiste algo. Cada vez que nos extrañáramos, comentaríamos «cardamomo» en el Instagram del otro. Sería una acepción que no registran los diccionarios. No haría alusión a unas semillas esquinadas, aromáticas y de sabor algo picante. Algo distinto. Como significar que uno está al tanto, que su amor está intacto, que no ha olvidado. Un poco como espiar a través de lo imposible. Me advertiste con palabras y con esos ojos que encierran y liberan todo que iba a llegar un día en el que se nos pasaría por alto dejar el comentario o peor: llegaría un día en el que escribiríamos «cardamomo» en un posteo, en una foto, y el otro no sabría qué quiso decir. Le restaría importancia. Apenas pensaría en por qué o para qué mencionó un condimento en esa publicación.

El agua está lista. Preparo la taza y el infusor. Reviso mi perfil en Instagram y no encuentro nada. Solo percibo algo parecido al vacío cuando al machacar en el mortero las nueve o doce semillas de formas esquinadas noto que despiden un aroma que se me antoja picante.

Sara Martínez Domínguez

Canción de cuna

No sabes desde hace cuánto tiempo duermes con ella. Cuando te acuestas, procuras rozar tu pie con el suyo, hacerle saber que estás ahí. La cama es grande y tú no ocupas mucho espacio, pero te acercas lo bastante como para oír su respiración con claridad. Estás pendiente de su pecho, que sube y baja suavemente. Está dormida. No haces ruido, no hablas. Estás cansada, te pesan los ojos. Tienes sueño y sin embargo casi siempre tardas en dormirte. Mañana tienes examen y quieres que te salga perfecto. Tarareas mentalmente la melodía de una canción, la de una película que pusieron el otro día en la tele. No sabes cuál es, pero te transporta a una atmósfera nueva, una ciudad de noche, una mujer toca el piano y canta, iluminada por la luz de unas velas. A lo lejos, la lluvia y los faros de los coches iluminan las aceras desiertas. Otra mujer pasea sola, el pelo empapado, en los ojos lágrimas o quizá es agua de lluvia. Sonríe. Mira hacia delante y observa los edificios iluminados. Desde algún punto lejano, le llega la melodía de una canción al piano. Vislumbra las letras iluminadas de un bar, un café abierto a esas horas, el único posiblemente, piensa la mujer. Se dirige hacia allí, casi levitando. No puede evitarlo, algo la seduce, la atrapa y tira de

ella hacia aquel lugar. El café, todo de madera, está prácticamente desierto. Una sola mesa ocupada por una pareja de hombres jóvenes, que se acarician la nuca tiernamente. Las luces rojas iluminan los rincones del café. Tras la barra, otra mujer limpia pausadamente unas copas, dejando arrastrar las yemas de sus dedos sobre el cristal. Allí no hay tiempo. Al fondo, una mujer canta al piano una canción de cuna. La mujer de la lluvia la reconoce. Es la misma que le cantaba su madre antes de dormir cada noche, después de los gritos y los golpes. Después de la pesadilla, para que ella se durmiera, su madre le cantaba aquella canción con la voz rasgada de un ángel recién caído del cielo. Y ahora aquella mujer...

Te despiertas. Te sucede cada noche que te despiertas tantas veces que has perdido la cuenta. Por momentos no sabes si estás realmente despierta o sigues en el sueño. Casi siempre te parece encontrarte en un estado intermedio, en el que nada pesa. Solo la respiración de tu madre al lado consigue traerte de vuelta. Inmediatamente, notas que tu cuerpo y el suyo se han alejado. Instintivamente acercas tu pierna a la suya de nuevo, como queriendo atraparla. Está helada. Tu cuerpo alerta, tus ojos despiertos, acercas tu cabeza a la suya y notas como el nudo se te aprieta en la garganta. Aguzas el oído y por fin puedes oírlo. Su respiración suave, como el silbido de un cachorro o el murmullo del viento en verano. No puedes verle los ojos, su cabeza descansa hacia el otro lado. Te acercas a su espalda, sin rozarle. Duerme, piensas, Duerme y respira. Duerme y respira. Te lo repites tantas veces como necesitas para hacerlo real. Tú estás despierta y no puedes despegar los ojos de su nuca. Fijas la mirada, como queriendo escudriñar el tiempo, abarcar todas las

posibilidades de futuro y agarrarlas con los ojos, para que no se te escapen.

Sientes tu propio corazón latiendo fuerte. La sangre al galope tratando de atrapar el miedo y hacerlo suyo. Vuelves a cerciorarte de que ella respira. La habitación en la penumbra de la noche no parece real. Los muebles, las finas cortinas amarillas. Aquella cama, tu madre, no parecen reales. Ni siquiera tú, piensas, pareces real. Y sin embargo procuras mantenerte allí, presente en aquella habitación, en una realidad difusa que no abarcas. Procuras mantener el control sobre la noche y el corazón que a tu lado sigue latiendo. Tú estás allí y debes permanecer alerta. No puedes dejarte ir. La noche es un tiempo peligro para los cuerpos dolientes. Todo lo que llega en la noche escapa de sí con una facilidad mayor que por el día. Y tu madre desea tanto escapar. A ti te lo ha dicho, a ti que eres la persona en quien más confía. A ti te ha confesado, *hay una manera de acabar con esto, cariño, no tengo por qué estar siempre así.* Y tú sabes que por el día es más fácil, los argumentos, las palabras, surgen como chorros que todo lo aplacan. Por el día, el tiempo es rudo y pesado y demasiado inmediato para tomar decisiones de vida. La noche, sin embargo, alberga la pausa y la duda. Alberga el miedo y la pena de unos ojos cansados que no miran el mundo. La noche alberga el deseo y la posibilidad.

Y tú tienes miedo. Y una parte de ti no quiere creerlo y apacigua el runrún de tu corazón con palabras inventadas, palabras de amor y de esperanza que llegan de lejos, de alguna parte de ti que no quiere rendirse al miedo todavía.

Pero otra parte de ti suplica a la noche que tenga piedad, que no espere de ti grandes cosas, que eres una niña que todavía no comprende las razones de un cuerpo para estar exhausto, para rendirse al tiempo y desear abandonarlo. Suplica a la noche que se quede contigo, con vosotras, que os guarde un día más en su regazo y que os espere, que la espere a ella, que tarde o temprano regresará de donde quiera que se haya marchado. Una parte de ti suplica a la noche que todavía no, que todavía eres demasiado pequeña para conocer la muerte.

Juan José Santiago Ramírez

Tus ojos de manzana, tus labios de cuchillo

Fue el primero que solo con mirarlo, sin proponérselo, le puso la sangre en pie. Un lunes frío de noviembre, muy temprano, cuando se cruzaron por primera vez en la plaza del pueblo, con catorce años, camino del colegio.

Sonaba una radio, quizá la de la panadería. No se conocían.

El curso siguiente coincidieron en la misma clase del instituto y se hicieron amigos. Luego, el tiempo compartido se convirtió en un sinvivir para él y decidió marcharse a estudiar fuera. Nunca le dijo nada, no se atrevió, las cosas no eran como son ahora. Tampoco percibió señales que le hicieran creer que un avance suyo pudiera ser bien recibido. Cómo decirle que, desde ese día en la plaza, sus ojos. Prefirió la incertidumbre, después de todo eran dos chicos en un pueblo muy pequeño. Hizo su vida en la distancia y volvió poco por allí.

Tres décadas después, regresa.

De nuevo, la temperatura es muy baja. Lo ve a lo lejos. Él también lo reconoce: con el candor de antaño, el gesto un poco más cansado quizás, le devuelve jovial su sonrisa amable de

siempre. No se acercan, no intercambian palabras, afables se dan la espalda y se alejan el uno del otro.

Los ojos, líquidos de agua, siguen siendo idénticos a los que ha guardado la memoria.

Camino de la estación de tren para volver a la ciudad, comienza a vibrarle dentro el antiguo clamor de copla de mayo y dentelladas verdes de manzana que salía entonces de aquella radio. Llenaba el aire, que quería oler a pan caliente sin conseguirlo, cuando el otro hizo jirones con su mirada la aspereza helada de la mañana inhóspita. Cuando devastó también, involuntariamente, la calma ingenua que nunca más volvió para habitarle el pecho.

A esas alturas de su invierno, esa tibieza recuperada es más que suficiente para entrar en calor.

Alba de Tormes

Casa de muñecas

Jamás me suicidaré en casa. Saldré a pasear. Me perderé entre los árboles más bajos, los arbustos más frondosos. Quiero suicidarme donde no me puedan ver pero donde me puedan encontrar fácilmente. Me gustan las cosas sencillas, precisamente por siniestras. Soy desbocada pero con un sentido de lo civil innegable, como ese padre que abusa sexualmente de su hija cada día… nadie lo diría pues tiene ese *algo*, ese *algo* que lo hace divino, genio e ingenio.

Cuánto más amargada estoy, más divertida soy, más sociable soy, más feliz se me ve.

No siempre podré salir a pasear. La última vez que salga será para no volver. Si tengo que pedir ayuda lo haré. Dirigirme a un extraño y comunicarle mi deseo: que me tumbe sobre el suelo bajo la sombra, fuerza intimidante, de los bosques, me ponga las manos alrededor del cuello y me deje sin aliento, como un bocaboca trocado. Un vagabundo me ayudaría.

Un vagabundo me amaría muerta. Se abrazaría a mí para asegurar la bajada estrepitosa de temperatura. Después de la vuelta atrás ya no hay vuelta atrás. Los vagabundos siempre son más generosos

que la familia. Menos alarmistas. Más progresistas. Los vagabundo son los más democráticos. El nomadismo es contrario al asesinato así como el suicidio es contrario a la muerte. La sociedad implantó leyes para castigar la libertad.

¡Pero el suicidio el que inventó las sociedades!

Pureza desnuda. Belleza desmesurada. Todos esos imbéciles, hombres primitivos, se quedaron absortos al ver cómo una criatura, que no quería vivir se tiraba al fuego. Con el cuerpo muerto del suicida construyeron un tótem al que rindieron culto durante miles de años. Todos, y cada uno de los moribundos, antes de morir, iban a quitarse la vida ante el ídolo. Las democracias las inventaron los suicidas. Y cuando el Estado implantó su mierda de política, los vagabundos recogieron la democracia del suelo. Los vagabundos son más gentiles, generosos, magnánimos, más familiares que las familias. Las familias se cargan la intimidad. Las casas se cargan la sensación de hogar. Antes los dioses eran hombres y los vagabundos reinaban sobre los reinos.

No necesito intimidad para suicidarme, nunca la necesité.

Necesito ayuda, para quitarme la vida necesito ayuda, eso es todo.

Hace no mucho, leí que se pierde antes la vida que la vergüenza, eso es porque no recuerdan cuándo fue la última vez que les limpiaron las pelotas después de mearse encima. A quiénes nos limpian el puto culo todos los días no nos tienen que prometer el paraíso. Creemos en Dios porque odiamos al Estado y despreciamos con todas nuestras fuerzas la ley. Anhelamos lo primitivo, lo salvaje. Como estoy enferma y no puedo ser nómada, mi única y última libertad es la desvergüenza. El suicidio me devolverá la inocencia. Me lavará el cuerpo.

¡Mi cabello es un contador! Mi cuerpo es un recuerdo.

Tengo un deseo: ver mi cuerpo muerto pudrirse.

Verme los huesos una vez la carne se haya comido la carne. Verme desnuda, pero desnuda, muerta de verdad. Tengo un deseo, sí, quiero verme morir. No pido nada más. Si pudiera verme morir. Si pudiera ver el proceso, moriría esta misma noche. Si pudiera ver el recuerdo y observarlo avanzar, correr como sangre por la carne sobre un colchón de hierba… Busco el tótem y encuentro una casa vacía.

Desde muy pequeña imaginé a mis padres hallando mi cuerpo sin vida. Miraba por la ventanilla del coche pero no podía ver el paisaje. Mis ojos no veían más allá de la puerta. A cuatro dedos de abrir la puerta y lanzarme con el coche en marcha. A cuatro dedos de la libertad. Pensaba en tomarme todas los corticoides de una sentada, tirarme por el balcón, ahogarme en la piscina (más bien lo deseaba, es difícil suicidarse metiendo la cabeza en agua. Cuando estás bajo el agua mucho rato, el cuerpo hace fuerza para salir, se desencadena una serie de respuestas fisiológicas y físicas automáticas diseñadas para la supervivencia, centradas en la necesidad de oxígeno y la respuesta a la presión). Rendirme ante el calor del asfalto, correr, cruzar en rojo como un gato salvaje, esperar a la suerte.

Cada día estoy más segura. La dignidad me la devolverá el suicidio. La dignidad, que como cuerpo pesado, enfermo, inútil, me ha arrebatado la naturaleza, me la devolverá Dios con el suicidio, la luz de la fe.

Alguien inventó las casas de muñecas para que las niñas pudieran tener libertad de matarse tantas veces como quisieran. Busco el

tótem en casas de muñecas. La repetición torpe de una vida sin dignidad. Busco una muñeca, repartida en trozos por cada estancia de la casa. Proyectar la libertad como un pirómano clama la segunda venida de Dios. Si tenemos una casita de muñecas, siempre tendremos un sitio al que volver. Solo habrá un hogar entre llamas. Solo habrá un hogar entre llamas.

Manuel Toranzo

Agarrando su mano

I

Marta lleva tiempo dándole vueltas a la cabeza. Sabe cómo es Juan. Son muchos años juntos. Lo ha pasado mal por su culpa muchas veces. Muchísimas. Hace tres meses que rompieron. Tuvo que alejarse de él. Juan es el tipo de persona que te roba toda la energía, te seca como un pellejo, te chupa la sangre. Cuando lo dejaron, Juan no estaba bien de salud, le habían encontrado una enfermedad pulmonar. Algo serio, aunque con el tratamiento y buenos hábitos no tenía por qué ir a más. Pero se le juntaron muchas cosas: la enfermedad, la ruptura, la caída en desgracia en el trabajo. Nadie contaba con él. De haber sido uno de los periodistas más importantes del país, a ser contratado por gacetas de medio pelo, sin repercusión ni lectores. Hacía meses que no le publicaban un artículo. Y mientras los rumores, que Marta no para de escuchar, lo que la gente cuenta de Juan. Casi no parece el mismo, dicen. Está tan desmejorado, tan venido a menos, tan esquelético. Y la cara que ponen, sobre todo es la cara que ponen. No hacen falta palabras para evocar el temor. No hacen falta palabras para decir que uno

puede morirse de un momento a otro. Basta con apretar los labios y los ojos, asentir con la cabeza como si se estuviera rezando y luego chasquear la lengua enseñando los dientes, haciendo un gesto de dolor, como si el que se estuviera muriendo fuera uno mismo. Marta sabe el peligro que entraña tenerlo cerca, lo obsesivo que es Juan, su forma de interpretar lo que hacen los otros como ataques, el rencor y el deseo de venganza que guarda. Pero Marta sabe también lo mal que se encuentra, que toda su vida no ha dejado de ser ese niño al que abandonó su padre y que está solo, muy solo. Eso no hace falta que se lo digan. Nadie va a mover un dedo por ayudarlo. Ya puede estar muriéndose.

II

Juan no sale de casa. Lleva días así. Ha perdido la noción del tiempo. Nota el sudor frío que se desliza, como una mantequilla agría, por el poco pelo que le queda. El cansancio insoportable de sus brazos. El peso fatal de la enfermedad en sus pulmones. Frente al espejo del dormitorio, observa su cuerpo. Tan flaco, tan débil, tan viejo. Su decrepitud y en sus manos una pistola. Juan apunta a su reflejo y fuerza una sonrisa que recuerda a una calavera. Echa de menos el pasado. Cuando todos lo reconocían. Trabajaba para uno de los periódicos más importantes del país y era director general de una televisión. La gente lo buscaba, se acercaba a él. También le tenían miedo. Disfrutaba de ese poder. De los halagos ampulosos de los trepas, del cierre abrupto de las conversaciones con su presencia, del

silencio sepulcral que su autoridad emanaba. Una palabra suya servía para auspiciar o malograr el futuro de alguien. Pero ahora no es nadie. Trabaja para un periódico menor que ni siquiera le deja pasarse por la redacción. Con buenas palabras, le dijeron que no era necesaria su presencia, pero Juan sabe que no quieren verlo ahí. Les avergüenza su fama de mal compañero, de explotador, de baboso que incomoda a las mujeres. Lleva tiempo suficiente sin mandar un artículo y no se han molestado en ponerse en contacto con él. Todos lo han abandonado. Son unos ignorantes, hijos de puta. Lo han hecho caer por envidia. Siempre resentidos por su éxito. Pandilla de chupaculos. Juan vuelve a su imagen en el espejo. Ahora es esto: un amasijo de huesos y carne, un cuerpo malgastado por la enfermedad, un despojo, una sombra de lo que fue. Tose. La vida se le está escapando en un resoplido de flemas y sangre.

Juan se sienta en la cama. Guarda la pistola en la mesita de noche. La pistola, lo único que conserva de su padre. Lo único que ha trascendido la muerte del padre y lo acompaña. Una pistola que le recuerda ese tiempo en que su padre salía de casa y los dejaba solos, a él y a su madre, para irse con su amante, con la que tenía otra vida, otros afanes, otros hijos. Papá cargado de regalos que llega a casa y se marcha, también con regalos para su otra familia. Al principio con excusas peregrinas, siempre sospechosas. Al final sin decir nada, porque no hay nada que decir cuando todo se sabe. Papá que le compra un anillo a mamá, porque a papá no le ha ido mal en la vida, se relaciona con la élite de la ciudad y como tal mejora la vida de su familia. De la suya propia, de la original, de la familia de Juan y su madre. La familia que lo ha visto pasar de ser un don nadie a ser alguien, que lo quería cuando nadie sabía de él; la familia que le ofreció

un trabajo en la empresa del abuelo cuando no tenía donde caerse muerto. Papá que le compra un anillo a mamá porque ha encontrado otro trabajo. Como él decía, no se puede prosperar de verdad siendo zapatero: para arreglar botas ya están otros. Y en cuanto papá prospera en la vida le compra un anillo a su madre, un anillo doble, un anillo hermano de otro anillo idéntico, siameses separados, un anillo que es el negativo del anillo que le ha regalado a su amante, a la mujer que acaba de conocer, un anillo que a la vez que anuda y compromete su vida con otra familia, descose y liquida su vida con su familia, con la familia de siempre.

Juan no se lo perdonará nunca. Nunca perdonará a su padre que los abandonara, que los sustituyera, que cambiara de familia igual que cambió de trabajo. No tanto por abocarlos al qué dirán, al comentario de los vecinos, sino por condenarlos al exilio doméstico, a la mancha de la envidia, a días infinitos esperando sus pasos por el descansillo, la sombra de su gabardina sobre la percha o la calidez sepia de su aroma a colonia vieja y gasolina. Juan nunca perdonará a su padre por obligar a su madre a traficar con la vana esperanza, por forzarla a las excusas hueras, volverá, Juan, y todo será como antes, por mortificarla con la indecorosa misericordia, con la disculpa suicida, con la humillación en caída libre, Juan, no se puede hacer nada, los hombres son así. La rabia dentro de Juan, el odio fermentado como en una fosa ciega, ponzoña concentrada que envenena la pulpa de su alma y crece con la impotencia porque es imposible convencer a su madre. Hubiera sido fácil, la pistola siempre estaba en la mesita de noche y no iba a sospechar que se la quitaran. Hubiera sido fácil esperarlo, una noche cualquiera de las que llegaba tarde, esconderse en el aparcamiento donde

dejaba el coche y abrir fuego. Hubiera sido fácil, pero cómo se te ocurre, Juan, es tu padre, y un tortazo, un golpe seco en la cara, el ruido sordo de algo rompiéndose y Juan sintiendo toda la frialdad del mundo. La madre siempre con la ilusión vacía de que todo se arreglara. Hasta el final. Incluso después de que el padre se marchara definitivamente. Ojalá tuviera la suerte de morir agarrando su mano, le dijo en su último aliento, cualquier precio sería barato.

Juan lo piensa: ese amor a pesar de todo de su madre a su padre, a pesar del abandono y del rechazo. Ese amor capaz de perdonarlo todo. A él no lo han amado así. Ni siquiera Marta. La otra mujer de su vida. Nunca se le han dado bien las mujeres. Juan todavía recuerda a Rosa, su primer amor, una compañera de redacción. Lo había dado todo por ella y lo dejó de un día para otro. Cuando se marchó, Juan la persiguió por las escaleras del apartamento y, al salir del edificio, se dio cuenta de que llevaba la pistola en las manos. Volvió a casa. No tenía sentido perder el tiempo con ella. Rosa era una lesbiana de mierda. Con Marta fue diferente. Cuando apareció, Juan tenía proyectos, pero todos se truncaron. A Marta no le importó que su carrera se fuera yendo al traste. Desde el principio estuvieron bien y terminaron casándose, pero hace un año que no están juntos. En ese tiempo, la vida de Juan ha ido cada vez más hacia abajo, deslizándose sin fondo. Sin fondo como sus pulmones. Los médicos se lo han dicho: ha medrado el enfisema, una floración ceniza en las radiografías, y con él los alveolos amortajados, los pañuelos con restos de hemoptisis y la oscura posibilidad de la muerte. Marta, por qué te fuiste, si no te importó que ya fuera un don nadie, se pregunta Juan. Junto a su madre, es la única persona a la que ha

amado en su vida. La única persona por la que estaría dispuesto a todo. Mientras Juan piensa en Marta, suena el teléfono.

III

Al otro lado de la línea, Marta escucha una respiración forzada, renqueante, una tos que se repite y una voz apenas capaz de articular palabras. No se esperaba que estuviera tan mal. Un deterioro tan fulminante. Dice que es ella. Le pregunta cómo está. Escucha las palabras entrecortadas de Juan, apenas hace falta escucharlas para saber que sufre. Siempre ha sido así. Un animal herido, solitario, enfermo por la cicatriz del abandono y, por eso mismo, siempre a la defensiva, dispuesto a atacar preventivamente. Menos con ella. Marta sabe que ella ha sido la excepción de su vida. Ella y su madre. Aunque Juan apenas habla de su infancia, Marta ha visto las lágrimas de Juan hablando de su madre, de sus últimos momentos, o compadeciéndose de la soledad forzada a la que se vio compelida por la desaparición del padre. Juan es un buen hombre, independientemente de que haya tratado mal a alguna gente. Y es un buen hombre que necesita ayuda. Por eso, Marta le ha llamado y escucha silenciosamente sus razones, los motivos con los que le dibuja la miseria de su vida. Marta asiente desde el otro lado y espera una última palabra, un esfuerzo final para tomar una determinación. Tiene que pedirle ayuda, decirle que la necesita y Marta irá con él y le ayudará. Pero para ello, Juan tiene que quitarse de encima toda esa costra, toda esa dureza, dejar de estar cerrado a cal y canto, y abrirse de

sí mismo, mostrar su fragilidad. Eso es lo que espera Marta y Juan no tarda en hacerlo. Marta entonces hace también lo que se espera de ella, satisfecha de haberle arrancado a ese lobo solitario una súplica, una imploración de ayuda, un muchas gracias.

Van juntos al hospital. El diagnóstico no es bueno y tienen que ingresarlo, pero Marta lo acompaña durante el internamiento. En una de las noches, Juan le agradece lo que está haciendo y le dice que, si hubieran tenido hijos, no podría haber estado todo este tiempo con él. Y Marta sonríe, pero se calla, no contesta, porque tener hijos con él hubiera sido un error fatal. Juan es un hombre destruido, roto por dentro, y un hombre así muy difícilmente podrá ser un buen padre. Marta lo conoce, ha llegado a entenderlo y sabe que Juan no sería un buen padre de la misma forma que no ha sido un buen marido. Pero eso no es óbice para que ella le acompañe en su recuperación. Juan es, inevitablemente, parte de su vida, y siempre será así. Por eso se preocupa por él, pero igual que hubiera sido un error fatal tener un hijo en común, lo sería avivar esperanzas de una reconciliación imposible, esperanzas que Marta por todos los medios intenta evitar. Porque es evidente que Juan se siente solo, le ha recordado a Marta varias veces todo lo que han vivido, con ese tono melancólico de los que miran al pasado como un hogar remoto que desean habitar. La ha mirado con esa nostalgia con la que mira un niño su inocencia perdida, territorio blanco y sin manchas, al que sueña volver algún día. Lo ha mirado como Marta se figura que miraría a su madre en aquellos días largos, eternos como carreteras escondidas, en los que su padre se iba y los dejaba solos. Marta no se perdonaría nunca dejarlo solo así, convaleciente de una enfermedad que ha estado a punto de

llevárselo por delante. Pero su compañía llega justo al momento en que Juan se recupere.

En el momento en que le dan el alta, Juan le pide a Marta que se quede con él en casa unos días. Se lo pide por favor, le dice que será solamente hasta que él se encuentre bien. Marta conoce la casa. Ha vivido en ella lo suficiente como para saber que entre esas cuatro paredes el presente se vuelve espeso, remolino de días donde se oxidan la vida y el aire, donde todo se constriñe y entristece. Y donde todo se entristece no tarda en germinar el odio, flor de campos yermos, sal de la amargura, hueso blanqueado por el tiempo. Pero Marta no le puede decir que no, lo que pide Juan es razonable. Serán unos días, no más. Por eso accede, pero con la condición de que sea sólo hasta que pueda valerse por sí mismo. Entonces Juan bromea, le dice que él nunca será capaz de valerse por sí mismo y sonríe. Una sonrisa de pillo, de granuja, de persona acostumbrada a salirse con la suya a toda costa, como Marta sabe que Juan hacía en el trabajo, donde trataba despóticamente a todos hasta que hacían lo que a él le daba la gana. Una sonrisa que una vez conquistó a Marta, porque para tener poder hay que ser atrevido y Juan lo es, siempre lo ha sido. Pero también una sonrisa que ella conoce lo suficiente bien como para saber que no puede dejarse llevar por ella.

IV

Después de una semana, Juan observa a Marta mientras duerme. Es la última noche que estarán juntos. Marta se va

mañana. Ya puede valerse por sí solo. No hay motivo para que ella siga ahí. Juan sabía que este momento podía llegar, pero ha intentado evitarlo. Le ha pedido a Marta por favor que se lo piense, le ha rogado de todas las formas posibles que se quede, le ha confesado que no puede vivir sin ella. Nada le ha servido. Nada le ha movido de su posición inflexible. Otra vez ha vuelto a pasar. Otra vez se queda sólo y no puede evitarlo. Es la historia de su vida. Por qué ha sido tan cerril, tan terca, tan obstinada. Otra vez la terrible impotencia porque Juan ha sido incapaz de cambiar los sentimientos de Marta, el veneno sobre una herida. Es la persona a la que más ha amado en su vida junto a su madre. Pero qué sentido tiene todo ese amor si ahora ella se marcha, si todo desaparece como si nunca hubiera pasado. De qué vale todo lo que se han querido, la ayuda de ella estos últimos días, que viniera a cuidarlo cuando estaba peor que nunca. Por qué quiere irse, se pregunta Juan mientras observa su cuerpo en la cama. Una cama que no hace tanto era de los dos. Esa misma cama que él hubiera querido compartir con ella estos días, porque a qué vino sino aquella llamada, aquella aparición milagrosa. Pero no, en este tiempo no, en toda la recuperación han dormido en camas separadas. Juan se fue al cuarto de invitados. Marta se ofreció ir ella a dormir ahí, en una cama más pequeña, más incómoda, peor en todos los aspectos, pero Juan no lo consintió. Él se iría a dormir al cuarto de invitados y Marta dormiría en la cama donde ellos pasaron tantas noches. Porque Juan tenía la esperanza mínima de que ella recordara todos esos buenos momentos, olores y sabores que tendría que volver a respirar, y con suerte la idea de una reconciliación, de una segunda oportunidad. Porque no hay palabrería mayor que prometerle a alguien estar junto a él hasta que pueda valerse por sí mismo, como si uno pudiera lograr eso alguna vez, como si no

estuviéramos en el mundo incompletos, rotos, buscando inevitablemente cerrar una herida que nunca se cierra.

El semblante recto, hosco, impersonal de Marta, le ha recordado a Juan a su madre. Es como el reverso, la imagen invertida de la entereza imperturbable de su madre ante la vuelta del padre. Ojalá pudiera morir tocando la mano de la persona que amo. Esas fueron sus últimas palabras. Y Juan ahora las recuerda mientras observa el cuerpo de Marta sobre la cama. Maldita sea. El padre los abandonó. Los aniversarios robados a su madre, que lloraba sola mientras su padre estaba con la amante, como si nada pasara. Igual que va a seguir ahora Marta con su vida, teniendo amantes, personas que ocuparán un lugar en una vida de la que Juan ha sido desterrado. Los hijos ilegítimos del padre, hermanos bastardos que no saben que Juan existe y que lo dejaron huérfano para siempre. Esos son los mismos hijos que Marta tendrá con sus nuevas parejas, hijos que nunca serán de Juan, hijos nonatos e inciertos, fantasmas invisibles que Marta le ha usurpado.

Sobre la ventana golpea la noche como una bestia triste y vieja. Juan se sienta en la cama, al lado del cuerpo caliente de Marta. Escucha el resuello hondo de su respiración, el vaivén acompasado de las sábanas en el pecho, el aire que mueve lentamente las persianas. Ojalá poder morir agarrando la mano amada, cualquier precio sería barato, cualquier precio. Se acerca a la mesilla de noche y saca la pistola. Sostiene la frialdad infinita del revólver. Una frialdad irrepetible. Le gusta. El poder de decidir el futuro de los otros. Le dispara dos veces. Con una de sus manos, busca la mano de Marta, la aprieta firmemente. Con la otra, se descerraja un tiro en la sien.

Pamplinus Vagabunderberg

Diagnóstico

—¿Es grave, doctor?

—Mmm…

—Sea sincero, por favor.

—Está usted en un inmejorable estado de salud.

—¿Qué?

—Hemoglobina, bien. Plaquetas, mejor. Colesterol, excelente.

—¿Está seguro?

—Frecuencia y ritmo cardíaco de atleta olímpico.

—No puede ser.

—Función hepática normal, enzimas dentro del rango, bilirrubina estable.

—Tiene que ser una broma.

—Nos vemos en el próximo chequeo anual.

—¡No me puedo ir así!

—¿Disculpe?

—¿Qué le voy a decir a mis amigos?

—...

—¿Que no tengo ninguna enfermedad degenerativa lamentable?

—...

—¿Que no sufro un padecimiento doloroso e incurable?

—...

—¿Que mi vida no está en riesgo de una muerte repentina?

—Por supues….

—¡Qué vergüenza! ¡¿Qué van a pensar de mí?!

—No le entiendo…

—¿Acaso no puedo tener una cirrosis hepática descompensada, un cáncer de pulmón, una insuficiencia renal o una cardiopatía isquémica crónica como todo el mundo? ¿Acaso soy menos que los demás?

—Debería sentirse feliz de estar sano. Pocas personas...

—Estoy harto de que mi vecino me restriegue en la cara todos los días su esclerosis lateral amiotrófica y su fibrosis pulmonar idiopática. ¿Y yo? ¡Ni una miserable endocarditis infecciosa! ¡Qué desgracia!

—¿Eh?…

—¡Y hasta el panadero! No deja de vanagloriarse ni un solo día de su pancreatitis aguda, su hígado graso y su tránsito intestinal lento. ¡Se cree la gran cosa!

—Las harinas son…

—«*En cualquier momento caigo muerto*», me repite a cada instante el muy desgraciado, con esa sonrisa de enfermo.

—Lamentable.

—Entonces, ¿por qué me castiga con este diagnóstico?

—Solo le digo lo que revelan los exámenes.

—¿No podría usted determinar que sufro de alguna enfermedad de pronóstico fatal?

—No.

—¿Ni siquiera una de pronóstico reservado?

—¡No!

—¡La que sea! Una trombosis pulmonar masiva, una miocarditis avanzada, una sepsis pancreática… ¡Se lo suplico, doctor!

—No sería ético.

—¿Y sí le parece ético condenarme a una larga y decepcionante vida sana?

—¿Qué disparate es…?

—¿Se imagina la cara de mis amigos al saber que sufro de… no sé… mmm… algo épico… mmm… una necrólisis epidérmica tóxica… ¡Eso! ¡Una necrólisis epidérmica tóxica! No es la gran cosa, pero es mejor que estar sano.

—No lo creo.

—Ya los puedo ver. Boquiabiertos, carcomidos por la envidia y sin saber qué inventar para superarme. ¿Y yo? Disfrutando mientras, entre lágrimas, les describo en detalle las decenas de síntomas que hacen mi vida miserable: la fiebre de cuarenta y dos grados que me agobia entre el sudor y los escalofríos; el dolor de huesos que me hace aullar por las noches; los vómitos de sangre y bilis que retuercen mis vísceras ya marchitas; la dificultad para respirar que me obliga a arrastrar una bombona de oxígeno como un grillete; y el ardor de las ampollas que inundan mi piel y que al romperse dejan enormes heridas purulentas que laten en carne viva. ¡Insuperable!

—Pero ya existen medicamentos que…

—¡Ahhh! ¡Los medicamentos! ¡Esa es la mejor parte! Porque cada vez que alguien me diga: «*yo tomo losartán*» , le diré: «*¡y yo tomo doxorrubicina y metotrexato!*».

—...

—Y si me dicen: «*yo tomo paracetamol y complejo B*»; les respondo: «*¡Y yo carbamazepina, ciclofosfamida, propofol, micofenolato y noradrenalina! ¡Gané!*».

—Morirse no puede ser una competencia.

—Pero la agonía de la enfermedad sí.

—De todas maneras usted no sufre de necrólisis…

—¡¿Y qué?! Lo importante es que ellos crean que la padezco.

—¿Perdón…?

—Usted me diagnostica y yo somatizo los síntomas. ¡Fácil!

—Creo que está confundido…

—¡Para nada! Deme un diagnóstico y le muestro cómo.

—Ya le dije que no. Yo soy un profesio…

—¡Vamos! ¡No sea cobarde!

—Esto es ridículo.

—No pasa nada. Hágase la idea de que es solo un juego.

—...

—Por favor, doctor.

—Pero solo uno. ¿Está bien?

—Solo uno.

—Y jugando.

—Jugando.

—A ver… déjeme pensar.

—No tenga miedo. Estoy preparado para todo.

—Usted sufre de…

—¡Espere!

—¿Qué pasó?

—Así no, doctor. Póngale cariño al asunto. Un poco de drama. Comience con algo así cómo: «*le tengo una mala noticia*», o «*lamento tener que decirle esto*». Mientras más tensión haya antes del diagnóstico mucho mejor. Es más creíble. ¡Métase en el personaje!

—Lo intentaré.

—Usted puede. Miéntame con ética.

—Voy…

—Venga...

—Lo que le voy a decir no será fácil de escuchar.

—¡Eso! ¡Así!

—Hemos repetido los estudios. Fueron revisados por varios especialistas. Y no hay error técnico posible.

—¡Tensión dramática! ¡Maravilloso!

—Y antes de darle el diagnóstico… quiero que sepa que no va a estar solo en esto.

—¡Dios mío! ¡Qué actuación!

—Usted sufre de esperpentorragia trambólica multidesbarajustiva de elongavolución estroboscópica.

—¡Con esa enfermedad nadie podrá superarme jamás!

—Y le queda muy poco tiempo de vida.

—¿Cómo dice?

—Iré adelantando algunos trámites para la autopsia…

—No exagere, doctor.

—Los exámenes no mienten.

—¡¿Cuáles exámenes?! ¡Esa enfermedad ni siquiera existe! ¡La acaba de inventar!

—La medicina ha avanzado mucho… últimamente.

—¿Cuánto me queda de vida, según usted?

—Aproximadamente... mmm… unos… dos minutos.

—¡Aghhh!

—O menos.

—¡Aghhh! ¿Qué es este extraño dolor?

—Ya ha empezado a somatizar la enfermedad.

—¡Es imposible que…! ¡Aaaggghhh!

—Sus órganos se están inflamando y pronto van a explotar debido a …

—¡Me voy! ¡Necesito una segunda opinión!

—Señor, entienda que…

—¡Oh, no! ¡¿Qué le pasa a mis piernas?!

—Es la fase de tentequietalización neuropantuflomuscular cuchuflásica. Sus extremidades ya no le responderán y…

—¡No me quiero morir!

—Entiendo su miedo.

—¿No tiene alguna otra enfermedad que no sea tan… mortal?

—Cuarenta segundos…

—¡¿Cuarenta segundos?! ¡¿Qué quiere decir con «*cuarenta segundos*»?!

—Treinta…

—¡¿Moy a vorir en trienta guesundos?! ¡Aghhh! !¿Qué me pasa?!

—Está entrando en el proceso de desgarabatización cerebral irreversible.

—¡Nooo!

—Veinte.

—¡Daltimo! ¡Aghhh!… digo, ¡maldito! Lo demandaré a la Sociedad de Medicina.

—Diez.

—¡¿Quién apagó la luz?!

—Ya ha entrado al túnel. Nueve.

—Cambie…

—Ocho.

—... el…

—Siete.

—... diagnóstico…

—Seis.

—... por…

—Cinco.

—... piedad.

—No sería ético. Cuatro.

—¡Mueeé…

—Tres.

—... raaa…

—Dos.

—... se…!

—Uno.

—¡Aghh…ghhh…!

POESÍA

Emanuel Aguilera

Entré al mundo en crudo, vertido en barro,
sobrando por los bordes de la vida;
crecí como la rama mal herida,
hacia un cielo de cal que astilla todo.

Yo bien sé del veneno y la osamenta,
de la casa que mis padres han levantado
contra mi propio cuerpo, tan cansado
que hasta el aire que aspiro me es tormenta.

Mis tendones no alcanzan el olvido,
quedan a medio trecho de la gloria;
mido más que una puerta en mi memoria,
menos que el tiempo que por mí ha vencido.

Líbrame, Señor, de quien mi talla mide
y no ve este cansancio de fiebre blanca;

líbrame de los ritos y los daños
que el mundo a mi forma siempre pide.

Mi madre tiene, al verme, un arrecife
de multitudes grises en los ojos;
no hay consuelo ni gracia en sus despojos,
solo el bostezo de este vil envite.

Pido una pieza, un hueco, una madriguera
donde mi cuerpo encaje sin herirse,
algo que alce este afán de consumirse
y que endulce, por fin, el vinagre entero.

Concepción Andrada

Canción a una muchacha precaria

¿Dónde está todo lo que queda grabado en el cuerpo

al dar las gracias porque nos hacen un favor?

Dime, todo queda grabado en el cuerpo. Da las gracias, nos están haciendo un favor.

Oh tú, nuestro deseo queda focalizado por las ganas de desaparecer (*¡Qué desaparezcan ellos! ¡Qué desaparezca todo!)*

Vamos a desaparecer. Gracias. En mitad de la inmejorable falsedad encarnada del consenso

en la noche sin estrellas último brillo gaseoso

borraremos la retina de unos nietos

de cobre sin fuentes

de obsolescencia compartida

de días sin estaciones.

Dime, nos pensaron insignificantes hectáreas de tierra abrasada deslocalizaciones de una vida que ahí afuera no merece, la vida no merece.

Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o cansado sabes de indignos amos que exponen a la realidad

tales caníbales concertados de tu memoria

o de cuando los ríos que desembocan no van a dar a la mar.

Oh tú, a punto de dormir eres como el gran amor que se escabulle con el rostro volviéndose fofo.

Dime que has imaginado has visto un humo oscuro al final del día en la chimenea de la fábrica abandonada que era del color del perro o del lobo la señal de los ausentes para que iniciásemos fiebre o carne para que chillásemos fingiendo todos los orgasmos de los derrotados

para que la peste a mercado hediera todas las cortesías de palmas manoseadas de un sudor que estorbe

al silenciar que de la nada no hay dónde sacar.

Oh tú, muchacha precaria,

el cuerpo muerto no da las gracias ni celebra las malditas migajas.

Jaime Calaforra

Escanea el código QR

O pulsa aquí

Gabriel Castellanos

Oler la lluvia

Envueltos en la rutina diaria,

en el concierto de lo cotidiano

y la monotonía del lenguaje mudo,

hemos olvidado

y falseado

las verdades que nos brinda la existencia.

Durante mucho tiempo creí

ser el único de los dos

que podía oler la lluvia:

sentir el perfume de la madera

de los cedros extenderse por el valle

ante la inminente llegada del chaparrón.

Veinte años después de habernos conocido

me sorprendes y me dices

que tú también hueles la lluvia,

venir a lo lejos,

confiada y benévola

a bautizar la ciudad.

Que no pasen más décadas

en el error de la pretensión,

en la arrogancia de la distinción

y he de enseñarte

ahora mismo

a reconocer

la lluvia no solo con la nariz

sino también con los ojos:

aun cuando haya el riesgo

de confundirla con lágrimas.

Marta Cruz Rodríguez

Mare Tranquilitatis

Alcanzan los brazos

con su luz,

tu cuerpo

dirigido al

núcleo de la tierra.

Atraviesa las curvas de tus miembros,

posándose en la oscuridad

de tu piel,

el rayo que se da paso

por tu ventana

arropándote.

Dibuja, entonces,

una línea recta sobre

el relieve de tu espalda

marcando el segmento

preciso

que, en dos,

te divide.

El albedo de

la luna

ha calculado

la mediatriz

de una diosa.

Juan E. Leiva

Poiesis

Dices con tu boca subterránea

en una voz filosa hasta los huesos.

Dices como arando el alma

como hálito en el tiempo.

Tiemblas la carne dura

y vas construyendo sobre arcilla

la palabra,

dando a esta lengua el néctar

de tu erógena sustancia.

Dime lo que nombras al encuentro.

Siembra tu voz templada

en mi incorpórea geografía.

Dime dónde quedas

–m i n ú s c u l a–

como anhelo de mi boca.

Isaac Flores

Esta nueva casa

Encender la luz

de esta nueva casa

que es más fría.

Mover el sofá a un lado

y la mesilla de café

para extender el colchón

en este dormitorio-salón.

Tumbado en esta nueva oscuridad

te das cuenta de que en estas baldosas

aún vive la memoria de otros pasos.

Intentar dormir aquí

es como robarle insomnio al sueño.

Escuchar el crujir

de esta casa que se encoje

para adaptarse a tu cuerpo.

Desayunar en el suelo

matar el hambre que enviudó

en la última cena.

Las cajas, llenas de virtudes,

son mesas y sillas y muebles

y cualquier cosa

que oculte que son una derrota.

Alberto Martínez-Cordone

Setecientos, quizá, y desordenados[1]

A Laura L.

Mis libros (que no saben que yo existo)

J. L. Borges

Hace unas horas te he dejado en casa

como ya tantas veces este año.

(Esta vez, en verdad, te he secuestrado:

preferías el metro,

o eso decías, tú que siempre intentas

privatizar el peso de tu herida,

cargarlo en soledad, que no se entere

[1] Poema ganador del XLVI Premio de Poesía para Jóvenes «Valentín Arteaga», organizado por el Ayuntamiento de Campo de Criptana (2025).

nadie de que estás viva y a disgusto).

Getafe te esperaba como siempre:

decepcionante, altivo, conformista.

No le has pedido nada en tantos años

y no te ha dado nada

(tampoco te ha quitado nada, es cierto).

La poca gasolina que he gastado

me la devuelve tu sonrisa cálida

(noventa y cinco octanos de amistad)

y que quieres –me dices– leer novela,

que ya has tenido mucha Paca Aguirre

y no puedes llorar todas las tardes;

la vecina de abajo (en su papel

de vecina de abajo)

se quejaría entonces de tus lágrimas

cubriendo sus paredes de goteras

(y de tristeza de una niña sola

que hubo de ver la Guerra

con la mirada de una niña sola).

Yo me pregunto qué puedo prestarte.

Delibes, *La colmena*, Martín Santos,

Nada ya lo has leído

y lo vas a comprar;

García Márquez, claro; *Pascual Duarte*

quizá en otro momento:

dos veces lo leí en el instituto

y me sobraron ambas.

Es algo místico *Mortal y rosa*.

Ana Karénina es un poco largo

pero lo acabas siendo otra persona.

Luego te miro en casa, que ya sabes

cuán lento piensan los cerebros tristes.

Alejandra Martínez de Miguel

(su nombre todo es un endecasílabo)

acaba de ganar un premio grande.

¿Ya te lo he dicho? Ves. Si me repito

como la historia (y como la morcilla).

Adiós, adiós, luego te aviso, claro.

Qué suerte mi poder acompañarte.

Hablábamos así hace escasas horas.

Estás durmiendo, creo, ya bebida

tu rutinaria manzanilla hirviendo.

Yo llevo un rato absorto ante mis libros:

setecientos, quizá, y desordenados.

Horacio, Galeano, un cuento en ruso,

varias *Metamorfosis*,

poetas alemanes,

cuadernos de la Facultad y fotos

que me recuerdan un amor pasado

(que sé que he de tirar, pero son todo

lo que me queda de ella).

Te he elegido unos cuantos, ya verás.

El de Yibrán que tengo en italiano

lo tengo ya pedido en *IberLibro*

en español: verás como te gusta.

Pero no es esto lo que he de decirte.

Al recorrer mis manos enyesadas

con cierto pudor virgen los tejuelos,

el tacto fiel de los encuadernados,

las portadas más duras,

los libros más antiguos,

las hojas más ajadas y amarillas

(reside tanta vida entre esos pliegos),

he recordado todo con tal fuerza

que sé qué libro me compré en Lisboa

cuando ella me amaba, y cuál leía

en un tren hacia Heilbronn ese abril,

y cuál me regaló ese profesor,

y cuál llevaba a clase cuando estaba

enamorado de tú sabes quién,

y cuántos en gallego,

y cuál qué día de lluvia,

y cuál compré en el metro a ese paisano

menudo y fumador de cuya manta

hacía abrevadero de poetas,

y cuál qué cumpleaños,

y cuál no he abierto nunca,

y cuál me hizo llorar

como un recién nacido,

y cuáles me dejó prestados ella,

cuáles quiero vender, pero me niego,

y cuáles aún me sirven de almohada

las noches como esta

en las que bebo agua

y siento que la vida me supera.

Eloy Márquez

De estos polvos futuros lodos

Aión es un niño jugando a los dados.

De un niño es el reino.

Heráclito

Desde el gran querer despertado en el pueblo de las despedidas, elaboramos un nuevo saludo, uno de acogida, uno sensible para alojar./Un saludo hospitalario, de los que otorgan aún a mano vacía./

Desde ese gran querer encontrar los lugares perdidos en los que el niño se fundía en el vergel, inventamos otra luz, una desde cuya sombra nacer./

Cuidando lo que de la hondura mana –lo que de ella corre sobre la lisura de las superficies como sangre en piel, o semejante a una

delgada y cristalina laja diamantina–, regresamos a la tierra, a su residencia./Ante tu asombro, bajo el imperio de la visión –como una fatalidad de siempre– se impone la reaparición de lo que la especie presenció: la eternidad y su retorno./

Primitivos sueños invisten con novedosas capas a los soñadores, que en duermevela creen en lo inaugural de sus maquinaciones./

Tiernas sonatas resuenan derredor; y somos colmados por su frescura de génesis, y el entusiasmo crece a la par que la hierba./

De muerte ciertos, el tiempo nos fulminará con piedad cuando en el deslinde asomados, lo tranquilo y lo ebrio descienda del cielo, tan dulce y tenue, tan invisiblemente presente como la fragancia de reseda./

Giras con la rueda…, y ni los vientos hiperbóreos despejaron los valles en donde lo sucedido –la historia y los eones– vuelve a montarse…, y ni aurigas mitológicos han podido conducir lo imponderable del devenir./

En un río la vorágine de las lluvias todas, nuevamente reunidas, y lo hondo tan hondo que de espeso espanta, y en las lágrimas la borrasca./

Azares por doquier ordenan de súbito, con velocidad de rayo, aunque con callada caída./

Fortuna, no nos abandones. Descanso y perdón./

La barca zozobrada arriba al puerto cuando los astros titilan su silencio, grande y remoto./

Cuánto oran los devotos. Cuánto piensan los sabios…, y allí el niño: jugando a la inocencia con cada lanzamiento, riendo con seriedad a cada golpe de suerte…/

Melián de Órzola

Torada en reclamo
(4 Sonetos)

*Se conoce como **TORADA** al bando de perdices silvestres que, enceladas y en atropellada disputa, acuden con ímpetu al reclamo de otro pájaro que las tienta y las desafía. Es una respuesta en tensión de celo: un desafío en el que la sangre responde al canto que la provoca. Estos cuatro sonetos son esa **TORADA EN RECLAMO**.*

I

Ya anidan tus besos en mi boca,
buscando, como pájaros, su nido,
y el temblor de tu aliento se ha metido
piarosamente por mi lengua loca.

Se cuaja el aire en arrullos y convoca
una tregua en mi pecho malherido;
con un vuelo húmedo y desconocido,
labio a labio, el amor desemboca

en mi lengua mensajera, y cuánto
se me hinchan los labios de probarte
y me aboca el silencio en sangre densa;

y en cada beso, te beso tanto,
que empiezo a besarte por besarte,
y empiezas a dejarme la piel indefensa.

II

Digo *pan*; digo *jara*; *brisa* digo;
digo *aljibe*, *lentisco*, *madrugada*;
digo *lentejas*, *encina*, *almohada*;
digo *regato*; digo *malva* y sigo…

digo *plaza*, *calle*, *fuente*, *postigo*;
digo *pueblo*, *mantel*, *tapia-encalada*,
gavilla, *matorral*, *verbena*, *riada*;
e inundas la palabra que persigo.

Digo *acequia* por decir, y se advierte
tu presencia de pronto. Digo aparte
laurel, digo *balcón* y empiezo a verte,

te derramas en todo y en cada parte…
no te extrañes, si digo incluso *suerte*
o digo algo y no hago más que nombrarte.

III

Cómo puedo afirmar, decir de pronto:
tu cuerpo es una alberca, en la umbría;
y seguir aquí, aún, todavía
bajo el sol de la ausencia. Como un tonto,

persiguiendo tu roce a voz de pronto
en la sombra densa, en la agua fría,
mientras sigue la sangre en su porfía
recordándome cómo te remonto.

Hay un pájaro en tu sangre que me llama.
Y hay en mis manos una tórtola turca
que repite tu nombre en cada rama.

En voz de nadie tu nombre me aprieta
y si tiende su vuelo cuando surca
se me llena la boca a pena quieta.

IV

Te voy oliendo, amor, y estás cuajada,
tu aroma me embiste como un novillo,
y hueles a hayuco, a jara, a tomillo,
a trigo nuevo hueles y a majada…

Te voy persiguiendo. Acorralada
me dejas la boca y mi cuello sencillo
y apiolas contra mí tu piel: y yo
voy deshaciéndome en la almohada.

Y este olor a hembra que despunta
me arrambla el ayer, en el mañana.
Mi sangre va corriendo toda junta

a olvidarse en tu vientre de castaña,
y estas manos en tus pechos son yuntas,
arando en celo el fruto de tu entraña.

Andrés Plascencia Madrid

Aprendiendo a vivir entre ruinas
o
San Lorenzo esclavo del fuego*

**hay que visualizar un camino serpenteante entre dos montañas*

Los incendios explotan donde se posa la mirada y tu espalda es una loza familiar de frágil arquitectura Arcón cargado de efímeras y mariposas Caminas todo el sendero delante de mí con tus sugerentes inclinaciones invitando al descubrimiento Y la gota de sudor que baja por mi pecho pinta surcos imitándote Tu voz da pie a levantar la mirada sorprendido por precauciones varias Y la gota de sudor es como una espora de dispersión humana

Caminamos durante horas con un zumbido en el oído Especies de espacio y compañía frente al ansia de llegar a algún sitio o más bien la incapacidad de cargar hacia la nada Tú y la parrilla a cuestas Varias libélulas de arcilla y aire caliente posan su

mirada en la tuya y el horizonte se prende fuego entre llamaradas de conocimiento Quimeras o llagas Imposible caminar sin pisar el miedo Millones de esporas se sueltan en el aire e inhalamos zarza ardiente o revelación mortal

La cascada espera su turno para ser fotografiada y confirmar su existencia Mientras tanto somos testigos del lento desarrollo del paladar fosilizado en la roca comprimida El recuerdo de alguna vida ya pasada y pisada Igual que gruta o humo nos dispersamos Huimos Y el camino sigue lleno de cardos secos y moras ácidas Nos deslizamos entre una maleza tan alta que nos llega hasta la frente Incipiente amarillo del verano El baile de las especies que nos comen la vida La idea es pinchar Agarrarse al momento Continuar andando aunque duela con los tobillos enrojecidos y múltiples picaduras Y en el momento más álgido soltarnos hacia la sospecha del vacío

***

Seguimos caminando durante horas El arcón loza o parrilla va pesando más y más A veces dudamos Estatuas de lágrimas cuando el incendio se posa en nuestros hombros Ascuas de agua cargadas de contradicción elemental En su exceso se garantiza el crecimiento de la agresividad o el apetito voraz de pesca El choque de las pequeñas olas en los barrancos del pantano nos

recuerda un río de piedra que canta la violencia de su ciego destino burocrático Hoces secas Su olor es el de agua estancada en flujo constante Presa jurídica

Hacia abajo siguen creciendo zarzas y huellas Una cabra de monte o un corzo pequeñito nos asustan con su rápido ajetreo Creemos ser presas de nosotros mismos De nuestra mirada depredadora en busca de algún marco que explique una causa primera puesta en movimiento entre todo este paisaje Todo es voluble aquí aunque el mecanismo se esconda en una fina capa de limo Panteón de carbón y lluvia Sombras de árboles caídos que hoy son principios de recuerdo

Sin embargo los cortes en las piernas son reales Cada paso duele porque se encuentra a gusto con la piedra De piedra o nada nacemos en el propio camino El zumbido como un cordón umbilical se agita mientras el sol acaricia la piel blanca de leche Agria la posibilidad de pureza de los caminantes De piel tostada o sol son los caminos por los que pasa la tregua de San Lorenzo Ruega por nosotros esclavo de las llamas ávidas de expansión De incendios sembrados hambrientos de descubrimiento

***

Lo cierto es que el aire es sano y la sangre una casualidad Lo cierto es que el peligro reside en otra parte Las palabras van y vienen y no se detienen aunque estén a veinte pasos el uno del otro La comunicación es una extraña forma de poder que iguala la distancia Los silencios se vuelven pequeñas plegarias o diálogos de una semiótica de ayuda mutua Uno mismo habla con su propia locura El poder del sendero da garantías de introspección forzada Del qué hago aquí del por qué estoy sufriendo esto La sed es una posibilidad nos dicen los poetas arraigados a la tierra El universo ajustándose a la fórmula de los pensamientos estériles La aridez de la lengua rasposa por falta de una semántica lo suficientemente sensata Algo que nos quite las ganas de reconocer entre la yerma piedra a un dios del agua

Pero agua o piedra son sinónimos O al menos nacen de la misma forma del mismo deseo a abismo o exceso Nacen de los pasos titubeantes Sudor o sangre en el camino Lo que se descubre es que todo es una bifurcación Una difícil elección entre lo malo conocido y lo malísimo por conocer Se aprende a desconfiar de la certeza del manual que nos dice que la vida siempre encuentra la forma de agrietar el suelo Desconocer el diálogo del conquistador y lo atrapable Captar el canto rodado o recoger las aguas termales Lo mismo da lo mismo viene

Los incendios aflojan conforme se acercan a un sitio fotogénico Es una maravilla por supuesto todo lo que vemos un pequeño milagro tacatá tacatá San Lorenzo descalzo por entre las zarzas ardiendo El sonido de la grava en las zapatillas de montaña que nos compramos especialmente para este viaje Una prueba más de nuestra absoluta infiltración hacia el mundo que nos rodea Y no nos da vergüenza admitir que no sabemos dónde estamos

Agustín Raposo

La levedad del mirlo

Apenas clarea sobre el silencio

y la belleza del azahar

ya sucumbe ante la levedad del mirlo.

Su trino, en febril revoloteo,

picotea mis huesos

y entre mis costillas percibo

su tenue batir de alas.

Sobre la rama del naranjo

la fragilidad del mirlo,

su canto entrando por mi ventana

y una lluvia de plumas negras

que va anegando, muy despacio,

el aire de esta mañana de domingo.

Pedro A. Sánchez

Ciberpoesía

«La máquina está creando a los poetas y a sus seguidores»

Martín Rodríguez-Gaona

El poema acompaña una fotografía. En el centro de la imagen un poeta disimula complacido que se sabe fijamente observado por nosotros. Hay un algo de Narciso en su actitud indiferente. Hay un ruido de impostura insoportable a ambos lados de la foto a pesar del esfuerzo del filtro inteligente de Instagram por tapar el desperfecto. Hay una línea bajo el rostro que consagra una fecha haciendo allí de la existencia el empeño de algo eterno o alguna cosa duradera —quién lo sabe— si irrompible e inoxidable o medianamente extensa e infinita. El poeta sabe que alguien bien pudiera por azar calmar allí la sed en su camino. Que en un descuido bien pudiera dar con su dedo en las palabras. Varar tal vez

por un segundo en ese mar del algoritmo y la críptica fonética de los ceros de los unos y los sueños que se erigen en el éter allí donde lo eléctrico permea la estructura de la nada. Y en ese lapso, por un instante, el poeta asomará desde de lo sido para ser nuevamente en el espejo de otra voz y de otros labios. Habitar la distancia de otras coordenadas. Abrirse paso como un chispazo anónimo de luz que se sucede: un pequeño soliloquio de fotones resonando en una malla inasible; una (otra) cosa un eco más —quién lo sabe— si irrompible e inoxidable o medianamente extensa e infinita.

Andrés Segura

(Tiembla arriba la luna;
bajo mi cuerpo, el alma.)
Emilio Prados

No te hablé, nunca hablé
del acento emboscado de mármol,
del granito del sueño,
del alma hecha de ortigas de la estatua,
de todo lo que fue causa de vida…
Blanca Andreu

Mis brazos, tendidos al cielo como un árbol.

Interrumpen la escritura, *el lenguaje escultor que nos ha herido*

pronunciando el sollozo de la piedra.

Y, a pesar de toda esta catarata lingüística,

nunca te hablé de la dureza de mis palabras hacia mí

las veces que no pude situarte a la altura de una rosa;

nunca te hablé de las pesadillas con la Muerte

soñando desnuda en mis dedos;

nunca te hablé de *todo lo que fue causa de vida* en los papeles

que me convencí de no enseñarte, temiendo la pequeñez de un adjetivo,

la oscuridad de algún verbo o el silencio de alcantarilla de alguna coma.

Mira este dolor metalingüístico

mira la sangre quizá inmadura de estas palabras:

es un temblor de mi alma

bajo mi cuerpo de narciso ahorcado.

Óscar Uribe Ureta

Aquello que permanece en la quietud

El territorio se descarna

la corteza abandona el tronco,

la grieta desprende su forma.

De la médula emigra la vida

una fuga sin regreso.

Y quedamos

extraviados en la periferia de la raíz,

la ciudad anterior

la ciudad lejana.

Ignacio Vocos

Lo que se dice un poema

Es un poema. Aunque no lo sepa, ni lo sienta
—he aquí al encanto: su místico candor—,
ni espera que se lo digan
—como la sed al agua y sus nadadores,
como al buen cazador su escopeta—,
más no ha de faltar nunca
quien entienda y le sueñe
y le trasmute en consecuencia,
como apelando a una suerte de justicia,
de esperanza a la cual llamar poética.

Poesía traducida

Alejandro Aurrecoechea Villela

Traducción de Derek Walcott

A SEA-CHANTEY

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme, et volupté.

—Baudelaire

Anguilla, Adina,

Antigua, Cannelles,

Andreuille, all the l's,

Voyelles, of the liquid Antilles,

The names tremble like needles

Of anchored frigates,

Yachts tranquil as lilies,

In ports of calm coral,

The lithe, ebony hulls

Of strait-stitching schooners,

The needles of their masts

That thread archipelagoes

Refracted embroidery

In feverish waters

Of the sea-farer's islands,

Their shorn, leaning palms,

Shaft of Odysseus,

Cyclopic volcanoes,

Creak their own histories,

In peace of green anchorage;

Flight, and Phyllis,

Returned from the Grenadines,

Names entered this Sabbath,

In the port-clerk's register;

Their baptismal names,

The sea's liquid letters,

Repos donnez à cils…

And their blazing cargoes

Of charcoal and oranges;

Quiet, the fury of their ropes.

Daybreak is breaking

On the green chrome water,

The white herons of yachts

Are at Sabbath communion,

The histories of schooners

Are murmured in coral,

Their cargoes of sponges

On sandpits of islets

Barques white as white salt

Of acrid Saint Maarten,

Hulls crusted with barnacles,

Holds foul with great turtles,

Whose ship-boys have seen

The blue heave of Leviathan,

A sea-faring, Christian,

And intrepid people.

Now an apprentice washes his cheeks

With salt water and sunlight.

In the middle of the harbour

A fish breaks the Sabbath

With a silvery leap.

The scales fall from him

In a tinkle of church-bells;

The town streets are orange

With the week-ripened sunlight,

Balanced on the bowsprit

A young sailor is playing

His grandfather's chantey

On a trembling mouth-organ.

The music curls, dwindling

Like smoke from blue galleys,

To dissolve near the mountains.

The music uncurls with

The soft vowels of inlets,

The christening of vessels,

The titles of portages,

The colours of sea-grapes,

The tartness of sea-almonds,

The alphabet of church-bells,

The peace of white horses,

The pastures of ports,

The litany of islands,

The rosary of archipelagoes,

Anguilla, Antigua,

Virgin of Guadeloupe,

And stone-white Grenada

Of sunlight and pigeons,

The amen of calm waters,

The amen of calm waters,

The amen of calm waters.

SALOMA

Allá es todo orden, belleza,

lujo, deleite y pereza

—Baudelaire

Anguila, Adina,

Antigua, Canelles,

Andreuille, todas las *eles*,

voyelles de las líquidas Antillas,

nombres trémulos como agujas

de fragatas ancladas,

yates apacibles como lirios

en puertos serenos de coral,

ágiles cascos ebúrneos

de angostas goletas,

las puntas de sus mástiles

recorren archipiélagos,

bordados que se refractan

en aguas febriles

de las islas del navegante,

con colgantes palmeras esquiladas,

fuste de Odiseo,

volcanes ciclópeos,

rechinan historias propias,

en la paz del ancladero verdáceo;

Flight y *Phyllis*

regresaron de las Granadinas,

nombres apuntados en este día del Señor

en el registro de la capitanía de puerto,

sus nombres bautismales,

letras líquidas de mar,

Repos donnez à cils…

Y su carga desbordante

de naranjas y carbón;

mansa, la furia de sus amarras.

El alba levanta

sobre agua verde cromo,

las garzas blancas en yates

en comunión del día de guardar,

las historias de los veleros

se murmuran en bancos de coral,

sus cargamentos de esponjas

en salientes arenosos de los cayos,

barcas blancas como la blanca sal

de la acre San Martín,

cascos cubiertos de percebes,

bodegas pestilentes con grandes tortugas,

sus jóvenes grumetes han visto

el tirón azul de la ballena.

Se trata de un pueblo cristiano, intrépido

y de vocación marinera.

Ahora un aprendiz limpia sus mejillas
con agua salada y luz solar.

A mitad de la bahía
un pez rompe el día de guardar
con un salto plateado.
Sus escamas se desprenden
mientras replican campanas de iglesia;
las calles del pueblo son color naranja
por brillantez madurada en la semana.
Balanceado sobre el bauprés
un joven marinero toca
la saloma de su abuelo
en una armónica temblante.
La melodía se enrosca, mermando
como vapor de galeras azules
hasta esfumarse cerca de los montes.

La música se desenvuelve con

las suaves vocales de las ensenadas,

el bautismo de los navíos,

los títulos de porteos,

los colores de las uvas de mar,

la acritud de las almendras marinas,

el alfabeto de campanas de iglesia,

la paz de caballos blancos,

las dársenas de los puertos,

la letanía de las islas,

el rosario de archipiélagos,

Anguila, Antigua,

Virgen de Guadalupe,

y Granada, de piedra blanca,

luz solar y palomas,

el amén de mares calmos,

el amén de mares calmos,

el amén de mares calmos.

Angelo Chacón Sequeira

Traducción de H.P. Lovecraft
Hongos de Yuggoth

X. Las palomas mensajeras

Me llevaron a los barrios bajos, donde sombrías paredes de ladrillos
se abombaban preñadas de un mal viscoso,
donde una fétida multitud de rostros torcidos
guiñaban mensajes a dioses y demonios siderales.
Un millón de hogueras ardían en las calles,
y desde las azoteas unas presencias furtivas soltaban
enlodadas aves hacia el cielo abierto,
mientras con un ritmo cadencioso tambores ocultos redoblaban.
Sabía que aquellas hogueras tramaban cosas monstruosas
y que aquellos pájaros del espacio habían estado en el Exterior.
Adiviné hacia qué criptas de oscuros planetas se habían batido

y qué traían de Thog bajo sus alas.

Los otros rieron…, hasta quedarse mudos, sin habla,

al ver lo que asomaba del pico maldito de una de esas aves.

X. The Pigeon-Flyers

They took me slumming, where gaunt walls of brick

Bulge outward with a viscous stored-up evil,

And twisted faces, thronging foul and thick,

Wink messages to alien god and devil.

A million fires were blazing in the streets,

And from flat roofs a furtive few would fly

Bedraggled birds into the yawning sky

While hidden drums droned on with measured beats.

I knew those fires were brewing monstrous things,

And that those birds of space had been Outside—

I guessed to what dark planet's crypts they plied,

And what they brought from Thog beneath their wings.

The others laughed—till struck too mute to speak

By what they glimpsed in one bird's evil beak.

XIII. Hesperia

La puesta de sol invernal, flameando más allá de agujas
y chimeneas medio desprendidas de este mundo lúgubre,
abre grandiosas puertas hacia algún año olvidado
de fulgores ancestrales y anhelos divinos.
Maravillas venideras arden en esos intensos fuegos
cargados de aventura y libres de temor;
allí una fila de esfinges señala el camino despejado
que conduce a murallas y a torres que tiemblan al son de liras distantes.
Es la tierra donde el sentido de la belleza florece;
donde todo recuerdo perdido encuentra su fuente;
donde el gran río del Tiempo inicia su curso descendiendo
por el vacío inmenso en sueños de horas bañadas por luz astral.
Los sueños nos acercan a ella, pero un antiguo saber repite
que ningún paso humano ha mancillado jamás esas calles.

XIII. Hesperia

The winter sunset, flaming beyond spires
And chimneys half-detached from this dull sphere,
Opens great gates to some forgotten year
Of elder splendours and divine desires.
Expectant wonders burn in those rich fires,
Adventure-fraught, and not untinged with fear;
A row of sphinxes where the way leads clear
Toward walls and turrets quivering to far lyres.
It is the land where beauty's meaning flowers;
Where every unplaced memory has a source;
Where the great river Time begins its course
Down the vast void in starlit streams of hours.
Dreams bring us close—but ancient lore repeats
That human tread has never soiled these streets.

XIV. Vientos estelares

Hay cierta hora del crepúsculo lóbrego,

sobre todo en otoño, cuando el viento de las estrellas desciende
por las calles desiertas de las colinas que muestran ya
el temprano resplandor de las lámparas en los hogares.
Las hojas secan danzan en extraños y fantásticos giros
y el humo de las chimeneas se arremolina con una gracia ajena,
obedeciendo a geometrías del espacio exterior,
mientras Fomalhaut se asoma a través de las brumas del sur.
Es la hora en que los poetas lunáticos comprenden
qué hongos brotan en Yuggoth, y qué fragancias
y matices de flores colman los continentes de Nithon,
como en ningún pobre jardín terrenal florecen.
Mas, por cada sueño que estos vientos nos traen,
una docena de los nuestros se llevan consigo.

XIV. Star-Winds

It is a certain hour of twilight glooms,
Mostly in autumn, when the star-wind pours
Down hilltop streets, deserted out-of-doors,

But shewing early lamplight from snug rooms.

The dead leaves rush in strange, fantastic twists,

And chimney-smoke whirls round with alien grace,

Heeding geometries of outer space,

While Fomalhaut peers in through southward mists.

This is the hour when moonstruck poets know

What fungi sprout in Yuggoth, and what scents

And tints of flowers fill Nithon's continents,

Such as in no poor earthly garden blow.

Yet for each dream these winds to us convey,

A dozen more of ours they sweep away!

XIX. Las campanas

Año tras año oí ese tenue y lejano tañido

de campanas graves en el hálito negro de la media noche;

extraños repiques de un campanario que jamás pude encontrar,

como si resonaran más allá de un vacío inmenso.

Busqué en mis sueños y memorias alguna pista,

y evoqué todos los sones que mis memorias guardaban:
los de la desolada Innsmouth, donde las gaviotas blancas rondaban
un viejo campanario que una vez conocí.
Siempre perplejo seguí oyendo el tañer de esas notas lejanas
hasta que una noche de marzo la lluvia yerta
me hizo franquear de nuevo los portales del recuerdo
hacia torres antiguas donde los badajos enloquecidos doblaban.
Doblaban, pero desde las mareas sin sol que fluyen
por valles sumergidos en el lecho muerto del mar.

XIX. The Bells

Year after year I heard that faint, far ringing
Of deep-toned bells on the black midnight wind;
Peals from no steeple I could ever find,
But strange, as if across some great void winging.
I searched my dreams and memories for a clue,
And thought of all the chimes my visions carried;
Of quiet Innsmouth, where the white gulls tarried

Around an ancient spire that once I knew.

Always perplexed I heard those far notes falling,

Till one March night the bleak rain splashing cold

Beckoned me back through gateways of recalling

To elder towers where the mad clappers tolled.

They tolled—but from the sunless tides that pour

Through sunken valleys on the sea's dead floor.

XXIII. Espejismo

No sé si alguna vez existió

ese mundo perdido, a la deriva en las aguas del tiempo;

pero lo he visto a menudo cubierto en purpúreas brumas,

relumbrando en la profundo de confusos sueños.

Allí había extraños torreones y sinuosos ríos,

maravillosos laberintos y hondas cavernas luminosas,

y ramas que surcan llameantes cielos, estremeciéndose

como quien tiembla desazonado justo antes de la noche invernal.

Vastos páramos se extendían hasta deshabitadas costas cubiertas de juncos

donde enormes aves revoloteaban, y en una montaña ventosa
había un viejo pueblo con un campanario blanco
cuyos repiques vespertinos no he dejado de escuchar.
No sé qué tierra es esa, ni me atrevo a indagar
cuándo o por qué estuve, o estaré allí.

XXIII. Mirage

I do not know if ever it existed—
That lost world floating dimly on Time's stream—
And yet I see it often, violet-misted,
And shimmering at the back of some vague dream.
There were strange towers and curious lapping rivers,
Labyrinths of wonder, and low vaults of light,
And bough-crossed skies of flame, like that which quivers
Wistfully just before a winter's night.
Great moors led off to sedgy shores unpeopled,
Where vast birds wheeled, while on a windswept hill
There was a village, ancient and white-steepled,

With evening chimes for which I listen still.

I do not know what land it is—or dare

Ask when or why I was, or will be, there.

Este sexto ejemplar
de la revista Ceniza se terminó en
julio de 2026.
Gracias a todos los autores y autoras por
participar en este caluroso número.